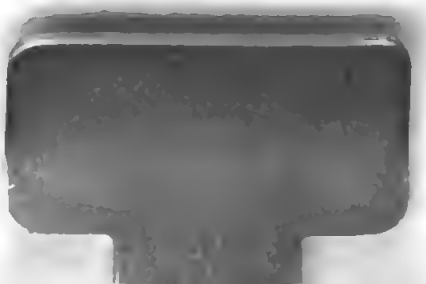
32101 061005110

0085
732

Library of

Princeton University.

BLAU MEMORIAL COLLECTION



Digitized by Google

E. PORITZKY
Die Erotiker
PROBLEME U. PORTRÄTS

J. E. PORITZKY

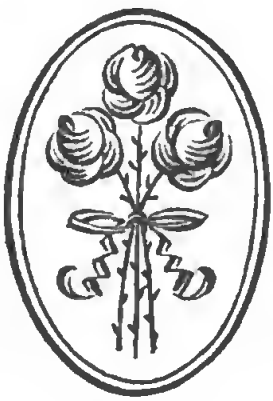
DIE EROTIKER

PROBLEME UND PORTRÄTS

DIE EROTIKER

VON

J. E. PORITZKY



1 9 2 1

RÖSL & CIE. / MÜNCHEN

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1921 by Rösl & Cie. in München

Inhaltsverzeichnis

Seite

Vorwort 9

I. Psychologie der Kritik

Kritik 15
Pseudokritik 33
Das Mysterium des Kunstwerks 63
Der Wert der Anekdote 75
Autorität 93
Die Meister der Kritik 103

II. Theater

Dichter, Dramaturg und Direktor 155
Schein und Wirklichkeit auf der Bühne 171
Das Schweigen in der dramatischen Dichtung . . 183

III. Die Erotiker

Der erotische Mensch 201
Die italienischen Erzähler der Renaissance . . . 217
Jacob Casanova 241
Der Marquis de Sade 265
Höfische Memoiren 301
Über die Liebe 317

IV. Aus Zeiten und Zonen

Tausendundeine Nacht und Tausendundein Tag . 335
Die Alten 353
Die Troerinnen des Euripides 365
Die politische Komödie 393
Gustav Adolfo Bequer 409
Vagabunden 417

V. Weib und Kind

Die geistige und politische Entwicklung des Weibes 443
Das Kind 465

30085
732

548829

Vorwort

Im Juli 1914 habe ich die Feder aus der Hand gelegt, um sie bis zum Jahre 1920 nicht mehr anzurühren.

Meine Schweigsamkeit entsprang nicht innerer Gleichgültigkeit gegenüber den politischen Geschehnissen und allgemeinen Nöten, sondern der Tatsache, daß der Krieg mich schier verrückt gemacht hat. Die Natur stand Kopf. Alles, was mit Kultur, ja sogar nur mit Zivilisation zusammenhing, Erziehung, Kunst, Wissenschaft, Religion, entpuppten sich als Lack, Firnis, Maskerade und waren mir unerträglich bis zum Ekel. Angesichts der Hekatomben von Leichen erstarrte mir jeder Gedanke. Ich habe diejenigen bewundert, die noch ihre Stimme erheben konnten (insofern sie es durften!) gegen die Machthaber der Erde, die allen Sinn der Welt in Unsinn, alles Recht in Unrecht, Liebe in Haß, Gesetz in Willkür verwandelten. Wer das Land und seine Nation durch Lügen nicht entehrte oder nicht mindestens einige Menschen eines anderen Landes und einer anderen Nation umgebracht hatte, war kein wahrer Patriot. Ich war und bin der festen Überzeugung: hätte man nur zwei Jahre lang vor dem Kriege alle Zeitungen

der Welt verboten, daß es nie zum Kriege gekommen wäre. Erst haßte, dann verachtete ich alle Schreibenden, die Politik machten. Damit hängt zusammen, daß ich selbst während sechs Jahren keine Silbe schreiben konnte. Um des Broterwerbes willen schrieb ich nie, und an den Verstand der Menschen konnte man nicht appellieren, denn die wenigsten hatten welchen.

Erst jetzt wage ich es, eine Gruppe ausgewählter literarischer Essays — die Früchte einer fünfundzwanzigjährigen Arbeit! — in einigen Bänden der Öffentlichkeit zu übergeben, und hoffe zaghaft, bei der Mitwelt wieder auf Interesse für Kunst und Literatur zu stoßen.

Auf der Hornisgrinde im Schwarzwald
August 1920

J. E. P.

I

Psychologie der Kritik

„Definieren Sie mir," so sagte ich unlängst zu einem Schüler, „geben Sie mir, bitte, eine Definition der Dichtkunst." „Sehr gern," antwortete er, ging zu seinem Bibliothekskasten hin, brachte einen Band Johnson und überfiel mich mit einer „Definition".

Edgar Allan Poe

Kritik

Digitized by Google

Wie alle Kunst, mag sie das wirkliche Leben nachbilden oder ein ersehntes neu gestalten, eine Ab- und Loslösung vom Leben ist, gleichsam eine Korrektur des Lebens, ist die Kritik wieder die Korrektur der Kunst. Sie möchte das Werk schöner und besser als es ist; von allen Schlacken gereinigt (Poe); sie sucht nach dem leitenden Gedanken, der den Künstler beherrscht, und deutet ihn aus (Taine); sie sieht im Geiste ein Kunstwerk von idealer Vollkommenheit, wie es in Wahrheit keines gibt, und prüft nun, wie weit das wirkliche Werk dem Ideal nahekommt oder wie weit es hinter ihm zurückbleibt (Grimm). Sie unterscheidet und bestimmt die Eigenschaften, wodurch eine Statue, ein Gemälde, ein Buch eine solch angenehme Wirkung hervorruft (Pater); sie gibt an, wo der Ursprung dieser Wirkung liegt und unter welchen Voraussetzungen sie zum Bewußtsein kommt (Brandes). So geübt, kann die Kritik selbst wieder Kunst sein. Kritik kann sogar das Höchste in der Welt sein (Kerr).

Es hat seinen tiefen Grund, daß wir es nicht mehr billigen, den Kunstrichter als einen Lehrer auftreten zu sehen, der gute oder schlechte Zeugnisse austeilt. Wir wissen, daß der Kritiker,

obwohl er es sich oft einräumte, kein Recht hat, dem Dichter eine gebundene Marschroute vorzuschreiben, und daß die ästhetischen Gesetze, die er diktiert, nur bedingten persönlichen Wert haben, insofern sie zeigen, auf welcher Entwicklungsstufe er steht und welchen Weg er eingeschlagen haben würde, wenn er der Dichter wäre. Er soll aber weder Vorschriften aufstellen, noch Gesetze geben; seine Aufgabe ist vielmehr, Gesetze zu ergründen.

Friedrich der Große, der ein sehr kritischer Kopf war, spricht voller Verachtung von Shakespeare und Goethe und lobt Gellert. Ein anderer, schärferer Kritiker, Börne, erkennt ebenfalls Goethe nicht an, schickt aber Jean Paul einen Panegyrikus ins Grab nach. Goethe will von Kleist, Lenz und Heine nichts wissen, lobt aber die seichte Romanschreiberin Johanna Schopenhauer und andere Skribifaxen. Schiller verkennt Bürgers Größe vollkommen und lobt Matthison. Schopenhauer, der über Musik sehr tiefe Worte zu sagen weiß, zieht Rossini Beethoven vor. Otto Ludwig läßt an Schiller kein gutes Haar, erklärt aber Edmund Höfer und Hackländer für sehr große Talente. Nietzsche nennt Kant den verwachsensten Begriffskrüppel, den es je gegeben habe, und Max Nordau meint, Nietzsches Werke seien die eines Irrenhäuslers, Ausgeburten der Tobsucht, und sein Zarathustra enthielte nichts als herausgeputzte Gemeinplätze nieder-

trächtigster Art. In unseren Tagen nennen die einen Gustav Frenssen den neuen Homer, die anderen finden ihn unausstehlich langweilig. Soviel Köpfe — soviel Meinungen; andere Kunsterziehung — andere kritische Maßstäbe. Jeder reicht dem Dichter die Palme, der die tiefste suggestive Macht auf ihn ausübt. Man gewinnt so zwar einen sehr subjektiven, aber immerhin untrüglichen Maßstab, der zunächst nur für den betreffenden Beurteiler von Wert ist, der aber auch Allgemeingültigkeit haben kann, wenn der Kritiker selber auf die Menge suggestiv wirkt, worauf letzterdings die Macht der Kritik überhaupt beruht. Wenn Heine auf den einen eine große suggestive Gewalt ausübt und also für den einen ein großer Dichter ist, hat der andere, etwa Otto Erich Hartleben, immer noch das Recht, ihn unmöglich zu finden. Welche geistige Potenz ist in diesem Falle die ausschlaggebende? Die stärkere gewiß. Aber welche ist die stärkere? Diejenige sicherlich, deren Ansicht über ein Werk uns am meisten zu interessieren vermag, die die originellste, tiefsinnigste ist, die auch formal auf bedeutender Höhe steht, und endlich, die uns auf Schönheiten, Feinheiten und Tiefen hinweisen kann, die wir selbst niemals entdeckt hätten. Nicht darauf kommt es an, daß der Kritiker uns eine verstandesmäßige exakte Definition der Schönheit eines Kunstwerkes gebe, sondern daß wir in seiner Analyse noch die

tiefe Emotion verspüren, die ihm das Werk mitgeteilt hat. Er frage auch nicht: wer bist du und auf wessen Namen bist du getauft? Passest du in die Definition, die ich von dir, noch ehe du warst, schon zu geben wußte? Er muß auch nicht immer und um jeden Preis dem Künstler um eine Pferdelänge voraus sein wollen. Er unterwerfe sich nie der Tyrannei der öffentlichen Meinung — welch einer Meinung! — sondern höre stets auf seine eigene Stimme. Und dies kann er, wofern er unabhängig ist. Denn ein anderes Kriterium gewinnt man, wenn man die Meinung der Minorität — die Minorität im Goetheschen, Ibsenschen Sinne — akzeptiert; ein gerade entgegengesetztes, wenn man, die brutale Ästhetik Tolstois befolgend, sagt: „Die Kunst gehört dem Volke", und wenn man demzufolge nur das gelten läßt, was Krethi und Plethi versteht, also etwa die Schauspiele der Vorstädte, die Romane der Provinzzeitungen oder die Musik der Wirtshäuser, nicht aber eine Hymne von Pindar, einen Dialog von Shakespeare oder eine Beethovensche Symphonie.

Der Kritiker scheue sich nicht, seine Meinung zu wechseln, sobald es für ihn innerlich geboten ist, sie zu wechseln; denn sonst wäre seine Meinung ja sein Tyrann. Und je freier die Seele und je vollkommener die Bildung des Kritikers, desto tiefer wird seine Empfänglichkeit für die Schönheiten und Fehler eines Kunstwerkes sein. Er

muß beim Genuß des Werkes immer zu gleicher Zeit Überwundener und Überwinder sein. Das bedeutende Werk muß ihn besiegen, völlig unterbekommen, und doch muß er es zugleich von der Vogelperspektive aus sehen können und völlig beherrschen. Über sein Mitgefühl, das er einem Werke schenkt, soll sich sofort die Rinde des Verstandes legen. Durch das Temperament eines solchen Kritikers gesehen, werden wir gern das Kunstwerk auf eine Weile vergessen, um uns an den theoretischen Erörterungen des Kritikers zu erfreuen.

Denn jeder Kritiker sieht vermöge seiner Erziehung, seiner Bildung, seiner Gehirnkonstruktion in jedem Kunstwerke etwas anderes; den einen fesselt der Stoff, den zweiten der Stil, den dritten die Komposition, den vierten die Darstellungskraft, den fünften das Persönliche, den sechsten die Tendenz, den siebenten alles zusammen. Der achte fragt: welche Instinkte befriedigt der Dichter in mir? Welches sind die Qualitäten in Sachen und Personen, die er wertet; welches die Eindrücke und Sinnlichkeiten, die er auf besondere Weise anderen vermitteln kann? Und so weiter. Jeder Kritiker vermag uns deshalb von neuem durch seine Interessen am Kunstwerk zu spannen. Sie schauen alle in ein- und denselben Spiegel, immer aber ist es ihre Person, ihre Eigenart, die zurückgestrahlt wird. Wenn Brandes und Maeterlinck über Novalis sprechen,

so erfahre ich mehr vom Geiste Brandes' und Maeterlincks, als von dem des Dichters Novalis. Und es ist gut so; denn sonst wäre der Kritiker ja ein bloßer Wiederkäuer. Es werden bei solcher Subjektivität die Urteile naturgemäß sehr differieren, und es wird ganz von unserem persönlichen Bildungsgrade abhängen, von wessen Meinung wir uns am Ende bestechen lassen. Vergessen wir nur niemals, daß die Schönheit eines Werkes nicht dort aufhört, wo der Gesichtskreis des Kritikers aufhört. Immerhin unterschätze man deshalb die Bedeutung des Kritikers nicht. Er allein ist es, der in Zeiten künstlerischer Zügellosigkeit und Wirrnis uns befreit, die rechten Wege weist und erlöst. Und er allein schafft die geistige Atmosphäre seiner Zeit.

Aber in der Geschichte der Künste beschäftigt man sich immer nur mit den Künstlern und nie mit den Kritikern, als ob sie es nicht gewesen wären, die die künstlerischen und literarischen Revolutionen bewirkten; als ob es nicht ebenso wichtig wäre, zu wissen, mit welchen Maßstäben ein Werk gemessen würde und welche ästhetischen Forderungen man an es gestellt hat.

Ich rede allerdings nicht von dem Reporter, zu dem der Kritiker unserer Inseratenzeitungen allmählich umgewandelt wurde, ohne daß ich dadurch zum Ausdruck bringen möchte, daß ich den Reporter gering achte. Reporter ist ein

ebenso ehrbarer Beruf wie Buchhalter oder Gerichtsschreiber; nur daß diese Berufe mit Kunst nichts zu tun haben. Es scheint mir überhaupt eine Absurdität, die Tätigkeit des Kritikers, die ich im Auge habe, als einen „Beruf" (wie Buchhalter oder Gerichtsschreiber) aufgefaßt und ausgeübt zu sehen. Um sich sozial zu stärken, haben diese braven Leute, die natürlich alle schreiben gelernt haben (wie Buchhalter oder Gerichtsschreiber) sogar in einem „Verein der Polziner (oder Berliner) Theaterkritiker" sich zusammengeschlossen, als ob dadurch die Perversion ihres Tuns gerechtfertigt werden könnte. Sie begreifen nicht, daß man nicht dadurch zum Kunstkritiker wird, daß einen eine Zeitungsaktiengesellschaft mit festen Bezügen verpflichtet, sondern daß man Talent haben und daß Kritik üben kein Beruf, sondern eine Berufung sein muß, die von Gottes Gnaden ist, aber nicht von Gnaden einer G. m. b. H.

Ich spreche auch nicht von jenen extravaganten Dekadents — um nicht zu sagen von jenen Clowns — die das Gebiet der Kritik zum Tummelplatz ihrer blödsinnigen Kapriolen erkoren haben und bei deren Gallimathias man das Wort Malagridas „Die Sprache ist den Menschen gegeben, um seine Gedanken zu verbergen" gern dahin ergänzen möchte: „vorausgesetzt, daß der Mensch Gedanken hat!" Aber diese kritische Manier hilfloser Stammler und geistig Impotenter hat in Deutschland seit Alfred Kerr, der

ihr Vater ist, Schule gemacht. Aber man darf ihm, der als Kritiker Witz, Gedanken und vor allem Instinkt hat, nicht die Schuld dafür geben, daß man ihn mißverstanden hat und daß die Affen der Literatur, seine Art sich zu räuspern und zu spucken, nachahmen. Man darf den Vater für die mißratenen Kinder nicht verantwortlich machen, die überzeugt davon sind, daß Lessing ein Hund ist gegen sie.

„Ich schreie nach einer Zensur, wenn ich dergleichen lese. Denn dies ist sicher, daß dergleichen ‚Kritiker', die schon in unseren Zeiten der Pressefreiheit nichts zu sagen wissen und das Alphabet stammeln, gewiß gänzlich mund- und schreibtot wären, wenn ihnen der Zensor das bißchen Blödsinn noch austriebe. Fein, witzig, behutsam und graziös schrieb man in der Tat nur, solange man das Argusauge des Zensors über sich wußte", sagt Börne. Es bleibt abzuwarten, ob der „Segen der Zensurfreiheit" nicht bald den innigen Wunsch nach dem Zensor in uns wiedererwecken wird. Denn die deutschen Zensoren mochten noch so große Dummköpfe sein, wie Heine glaubte; gegen solche Kritiker waren sie sicher Lessinge.

Auch nicht von dem Kritiker spreche ich, der die Metaphysik des künstlerischen Schaffens in einem Lehrbuche studiert hat, sondern von dem, der alle die Voraussetzungen, die den Künstler ausmachen, in sich selber trägt und der, um sein

Digitized by Google

Amt gewissenhaft auszuüben, eigentlich nichts weiter zu tun hat, als in den Schacht seiner eigenen Seele hinabzusteigen, um die Psyche dessen, den er beurteilen will, vollkommen zu begreifen. Denn man versteht Künstler — sagt Novalis in den „Fragmenten", in denen er sein Bestes gab — man versteht Künstler, insofern man selbst Künstler ist und wird und sich also selbst versteht.

Ich rede also vom Dichter, der zum Kritiker wurde.

Ein Kritiker, der zum Dichter wird, das wäre in der Geschichte der Künste ein völlig neues Ereignis, eine Umkehrung aller psychischen Gesetze, eine Monstrosität. Das Umgekehrte aber ist das Allgemeine und das Selbstverständliche. Alle großen Dichter wurden naturgemäß — mit innerer Notwendigkeit! — Kritiker.

Ich beklage die Dichter, die ausschließlich ihrem Instinkte folgen; ich bin der Ansicht, daß ihnen etwas fehlt. In ihrem Geistesleben tritt unfehlbar eine Krisis ein, wo sie das Bestreben haben, sich Klarheit zu verschaffen über ihre Kunst, die geheimen Gesetze zu enthüllen, dank denen sie produziert haben, und aus diesem Studium eine Reihe von Vorschriften zu gewinnen, deren göttlicher Zweck die Unfehlbarkeit des dichterischen Hervorbringens ist. Seltsam wäre es, wenn ein Kritiker zum Poeten würde; unmöglich ist es, daß ein Poet nicht einen Kritiker in sich schließe. Man wird also gar

nicht erstaunt darüber sein, daß ich den Dichter für den besten aller Kritiker halte. Denn Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden.

Man hat sich zu dem Verdacht berechtigt geglaubt, die Musik Wagners sei nicht impulsiv, nicht spontan hervorgebracht, weil er Bücher über die Philosophie seiner Kunst geschrieben hat; dann müßte man aber auch bestreiten, daß Leonardo da Vinci, Dürer, Hogarth, Reynolds, Delacroix gute Bilder hätten malen können, weil sie die Prinzipien ihrer Kunst analysiert haben und das Tiefste über Malerei zu sagen wußten. Shakespeare, Lessing, Wieland, Herder, Goethe, Schiller, Heine, Grabbe, Hebbel, Schlegel, Novalis, Otto Ludwig, Diderot, Voltaire, Zola, Baudelaire, Wilde, Maeterlinck, Strindberg sind ebenso bewunderungswürdig als Kritiker, wie als Dichter. Und vor allem, daß ich ihn nicht vergesse, den phantasiegewaltigen und leidenschaftlichen Dichter Edgar Allan Poe, der mit einer Schärfe, die ohnegleichen ist, mit einer Ruhe, die eine Blasphemie ist, und mit einer Sachlichkeit, die beinahe an Zynismus grenzt, seine in der höchsten Inspiration geschaffenen Gedichte analysiert, als hätte er chemische Stoffe oder mathematische Probleme vor sich. Ich rede von seinem Aufsatz „Philosophie der Komposition", der zu keinem anderen Zwecke geschrieben ist, als um zu zeigen, daß Meisterwerke nicht vom Himmel fallen, sondern daß sie mit Aufwand

allen Verstandes, allen Raffinements gemacht werden müssen, und daß der Dichter auch kritische Vernunft haben muß, ohne die er in das Chaos seiner Empfindungen niemals Ordnung bringen kann. Niemand weiß das besser als der Dichter. Und keiner kennt die Entstehung, die Struktur und die Ausgestaltung einer Dichtung, ihre Bestandteile und ihre Zusammensetzung besser als der Dichter. Denn am Anfang war die Poesie, und sie manifestierte sich und veranlaßte dann zum Studium der Regeln. Gott war erst Schöpfer, ehe er Kritiker wurde, ehe er fand, daß sein Werk gut sei.

Ich leugne natürlich nicht, daß es große Kritiker gibt, die dichterisch nicht produktiv sind. Aber wenn man ihre Schriften mit Sorgfalt studiert, etwa die Paters, Emersons, Taines, Lemaitres, St. Beuves, Grimms, Brandes', Kerrs, bemerkt man an der Wahl ihrer Bilder und Worte, an ihrer intuitiven Art, die Dinge zu sehen und darzustellen, an der Musik ihrer Sprache, an der Schmiegsamkeit, mit der sie sich fremden Seelen anpassen, daß entweder ein latenter Dichter in ihnen schlummert oder daß sie den Dichter in sich bereits überwunden haben. In Goethes Leben kehren solche Perioden oft wieder.

Woher kommt es aber, daß wir eines kritischen Interpreten bedürfen? Denn entweder hat man zur Kunst überhaupt kein Verhältnis, und solchen Barbaren ist alle Kritik der Kunst

sicherlich Hekuba; oder man ist kunstbegeistert, geht aber gerade an dem Bedeutenden des Kunstwerkes ahnungslos vorbei — und dann geht man freilich erst recht an dem Künstlerischen der Kritik vorbei. Diese Gruppe, — es ist die Majorität schlechthin! — genießt das Kunstwerk (sofern sie dies überhaupt genießt!) wie ein gutes Diner. Der Stoff, das Materielle ist alles, das eigentlich Künstlerische dagegen nichts. Die Majorität speist zwar mit; aber sie hat keinen Sinn für die bewußte Schönheit eines luxuriösen Tisches. Sie weiß nicht, daß eine gut gedeckte Tafel nach ihren inneren ästhetischen Gesetzen aufgebaut ist, daß Harmonie in ihr sein muß, Form und etwas, das man die Idee der Komposition nennen könnte. Nein, die Majorität weiß nicht, warum selbst ein mittelmäßiger Wein besser mundet, wenn er im silbernen Pokal kredenzt wird — wenn er ihr nur kredenzt wird.

Kommt der andere, der künstlerisch erzogene Leser, der mitschaffende, nachschaffende, den jeder Hauch, jede Berührung mit der Welt des Dichters durchschauert, der selber etwas von einem Künstler in sich hat, gewissermaßen ein Künstler ist, dem die Arme gebunden sind, dessen Mund verschlossen ist. Aber solche Leser, die gewiß in der Minorität sind, bedürfen nicht eines Führers, der sie auf Schönheiten und Mängel aufmerksam mache und der ihnen das Weltbild des Dichters erkläre. Sie erkennen in dem, was der Kritiker

ihnen sagt, ihre eigenen unausgesprochenen Gedanken wieder, die nur mit einer gewissen entfremdenden Majestät zu ihnen zurückkommen. Montaigne geht sogar noch weiter, wenn er meint, daß es viel leichter sei, Gedichte zu machen, als zu verstehen. In allen Künsten — sagt er irgendwo — enthalten die Werke mehr an Schönheit und Bedeutsamkeit, als die Werkmeister beabsichtigt, ja nur gewußt hätten. Insbesondere in der Poesie aber entdecke ein künstlerisch erzogener Leser oft größere Vollkommenheiten als solche, die der Verfasser mit Vorbedacht hineingelegt oder nur wahrgenommen, und trägt tieferen Sinn und glänzendere Bilder hinein, als der Autor geahnt hat.

Bleiben die Künstler. Aber wenn wir zugestehen, daß sie die besten Beurteiler ihrer und fremder Werke sind, benötigen auch sie den Kritiker nicht. Sie bedürfen seiner nur als Gegenpol, als Mephisto, als quälendes Gewissen, als den Geist der Unzufriedenheit, der den Künstler immer weitergehen heißt, ihn nie ruhen läßt, ihn treibt und stößt, damit nie eine Stagnation in ihm eintrete, damit er das Geschaffene um so rascher überwinde und zu neuen Werken fortschreite. Das war es wohl, was Emerson meinte, als er schrieb, Tadel sei nützlicher als Lob. „Ich hasse es — sagte er, der sonst nie hassen konnte — in einer Zeitung verteidigt zu werden. Solange das Gesagte gegen mich gerichtet ist, fühle ich

eine gewisse Sicherheit des Erfolges. Aber sobald honigsüße Worte des Lobes für mich erklingen, fühle ich mich wie einer, der ungeschützt vor seinen Feinden daliegt."

Ungefähr war das auch die Meinung Lessings. Die Zahl der Künstler, die so denken, ist Legion. Goethe war aber gnädiger und — eitler. Er hielt es für fruchtbarer, den Künstler zu loben und ihm die Schönheiten — und nur diese — in seinem Werke zu zeigen. Goethes begeisterter Apostel, Hermann Grimm, hat eine noch andere Anschauung: Tadle oder lobe ein Werk, es ist gleichgültig; das Echte findet seinen Weg allein, meinte er. Laß ein verkupfertes Goldstück und eine vergoldete Kupfermünze einige Zeit kursieren, so werden sie allmählich ihre Rollen wechseln; es braucht niemand extra daran zu reiben und zu scheuern. Und in der Tat, ich denke wie Marc Aurel: der Smaragd verliert nicht an Wert, wenn ich ihn tadle, und die verstimmte Leier wird auch mißtönen, wenn ich sie lobe.

Der Kritiker, den ich mir denke, sagt keine Silbe zu viel. Jedes Wort aus seiner Feder hat vielmehr die Festigkeit eines Diamanten, und jeder Satz zieht im Geiste des Lesers Ringe, wie ein ins Wasser geworfener Stein.

Ich rede von dem Kritiker, der selber Künstler ist, der es versteht, seinen Eindruck von schönen Dingen in einen anderen Stil oder in ein neues

Ausdrucksmittel hineinzutragen; dessen kritische Darstellung eine selbständige Kunst ist, wie jede andere Kunst. Ist sie dies aber, dann sollte es ebensowenig zur Sache tun, ob der Leser die vom Kritiker behandelte Persönlichkeit kennt, wie es, wenn von Porträtmalerei die Rede ist, nicht darauf ankommt, ob der Beschauer das Original kennt oder nicht.

Pseudokritik

Es ist längst offenkundig, daß der Bildungsgrad und das moralische Niveau der meisten Leute, die von Beruf Kritiker sind, in vielen Fällen unter dem Gefrierpunkt angelangt sind. Ihr kritisches Können und ihre Gewissenhaftigkeit stehen im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Aufgeblasenheit und Moraltrompeterei; das Gefühl, „des Henkers Schwert" schwingen zu dürfen, und sei es auch nur im Kitzebacher Anzeiger, gibt diesen „Kritikern" eine völlig falsche Meinung von sich und der Wichtigkeit ihres Tuns. Im Kitzebacher Anzeiger schreibt der Redakteur über die gestohlenen Meerschweinchen, über die Geburt des sechsten Pfarrerskindes, über die Fohlenversteigerung in Hupfingen, über das Frauenwahlrecht (zustimmend natürlich!) und über den letzten Roman von Rudolf Stratz. Weil er (nicht Stratz!) schreiben gelernt hat, muß er über alles schreiben können, und das ist nicht nur bei den Schmocks der Fall, die links und rechts schreiben können, sondern bei sehr vielen, die Schmock verlachen und ihn als eine durchaus unanständige Erscheinung betrachten, von der sie weit abrücken. Aber mit der gleichen Kraft, mit der sie Schmock verachten, weil er schreiben kann, wie und was

man von ihm verlangt, würden sie sich selber verachten, wenn sie nicht ebenfalls über alles schreiben könnten, was man von ihnen verlangt. Nur in dem „Wie" machen sie einen Unterschied. Aber dieser Unterschied ist nur scheinbar. Ein Redakteur, der aus einer linksstehenden Zeitung austritt und in eine rechtsstehende eintritt (weil er sich vielleicht nicht gestatten kann zu warten, bis er wieder in einer linksstehenden Zeitung eine Stellung findet) wird, selbst wenn er nur als Kunstkritiker verpflichtet wäre, für den die politische Zugehörigkeit doch etwas vollkommen Irrelevantes ist, in einer Kritik die Parteifarbe niemals restlos verleugnen können. Unwillkürlich wird er sich auch politisch auf die Zeitung einstellen, für die er schreibt. Aus dem einfachen Grunde, weil die Kritik der Tageszeitungen mit Kritik, d. h. mit rein sachlicher, künstlerischer Beurteilung eines Kunstwerkes, nicht das geringste zu tun hat. Man kann höchstens von berichterstattendem Feuilletonismus reden; aber das trifft nicht nur für Kitzebach zu. Selbst an Berliner Zeitungen, die eine europäische Verbreitung haben, herrschen die gleichen Zustände. Es sind fixe alerte Herren, die in diesen Redaktionen sitzen, und zum mindesten haben die meisten ihrer Zunft das Talent, ihre Ignoranz geschickt verbergen zu können. Von der Erfüllung der Anforderungen, die ich an einen Kritiker stelle, sind sie weiter entfernt als vom

Monde. Sie schreiben mit demselben „heiligen" Eifer über die Kunst der Schauspielerin B., Kartoffelsalat anzurichten, — dies wurde in einer Berliner Zeitung von Weltruf erörtert! — wie über das Mysterium eines Kunstwerkes. Sie verfügen über einen reichen Fundus gestanzter Superlativ-Phrasen, die sie über alle Dinge mit gleicher „Objektivität" ausschütten. Jeder nichtige Roman ist „der bedeutendste", sein Dichter „der größte", der Stil „der farbenprächtigste". Tovote und Schlicht werden mit derselben Phraseologie verherrlicht wie Maeterlinck und Jammes. Wenn sie vor den „Dichtungen" der extremen Expressionisten, Dadaisten oder anderer -isten stehen, wissen sie nie, was dümmer ist: sie selber oder das, was diese Dichter bieten. Um aber in keinem Falle hinter den Zeitgenossen zurückzubleiben, schwatzen sie drauf los. Denn schlimmer als die Angst, sich vielleicht zu blamieren, ist die Angst, nicht sofort obenauf und überlegen zu sein und die wichtigste Anforderung: „über alles in vielen Worten nichts zu sagen", etwa nicht erfüllen zu können. Sie haben weder Distanz zum Werk noch zu seinem Schöpfer; sie wissen selten, ob es sich um einen Schmöker oder um ein Kunstwerk handelt, und warten immer erst auf die gedruckte Meinung des Anderen, um die ihrige danach einzustellen, und das ergibt dann „die schöne Einstimmigkeit der Kritik". Sie haben oft keine Ahnung von dem, was sie „kritisieren";

aber sie kritisieren mit eben jener Unbefangenheit drauf los, die man sich nur bewahrt hat, wenn man den Dingen völlig ahnungslos gegenübersteht und vor allem, wenn man kein Gewissen hat.

Charakteristisch ist das Geständnis Richard Muthers, daß er zu Beginn seiner kunstkritischen Tätigkeit die Gemälde der Ausstellungen, über die er zu schreiben hatte, buchstäblich mit der Elle maß und die Bedeutung eines Kunstwerkes nach seinem Quadratmeter-Umfang abschätzte. In literarischen Dingen gibt es nur wenige Kritiker, die nach anderen Maßstäben urteilen.

Ich schreibe all dies ohne jede Bitterkeit nieder, denn ich erhoffe nicht im geringsten, daß diese Zustände geändert werden würden, um so weniger, als die Geschichte der Presse lehrt, daß die Verhältnisse zu allen Zeiten die gleichen waren. Durchblättert man die Zeitungen von säkulärem Alter, so findet man in derselben Zeitung während einer Spanne von etwa fünfzig Jahren, daß die Schopenhauer, Richard Wagner, Nietzsche anfangs „die größten Nichtskönner und Humbugmacher, die schlimmsten Betrüger der Menschheit" usw. sind; zehn Jahre später läßt man sie schon gelten, nach wiederum zwanzig Jahren werden sie bereits geachtet, und sobald sie gestorben sind, erfolgen Aufbahrung, Heiligsprechung, Anbetung in konsequenter Reihenfolge, und derjenige würde nunmehr „der größte

Nichtskönner und der schlimmste Feind der Menschheit" sein, der auch nur einen Einwand gegen die gefeierten Größen, die fortan in schlechter Gipsausführung auf der Kommode jedes Philisters stehen, vorzubringen sich erdreistet.

Es ist nicht zu verlangen, daß jeder Leser diese Behauptung auf ihre Wahrheit nachprüfe; genug, ich gebe die feierlichste Versicherung, daß jede irgendwie belangvolle Zeitung diese Erscheinung und ihre Wandlungen aufweist; derselbe Künstler, der vor zwanzig Jahren verächtlich gemacht und als der Aussatz der Menschheit geschildert wurde, wird in denselben Spalten heute wie ein Idol angebetet. Wenn ich an das Schicksal Frank Wedekinds erinnere, wird vielleicht jeder, der über dreißig Jahre alt ist, wissen, in wie hohem Grade ich recht habe und daß es heute schon jede höhere Tochter für Ehrensache hält, die „Büchse der Pandora" auswendig aufsagen zu können. Aber Wedekind ist nur ein typischer Fall; es ging allen Künstlern so. Umgekehrt sind in eben diesen Zeitungen vor zwanzig Jahren Pseudogenies mittels der heftigsten Superlative wie Kinder-Gummiballons aufgeblasen worden, die dann sehr bald zerplatzten.

Diese jähen Wandlungen haben ihre Ursachen natürlich nicht nur in der relativen Beschränktheit der Kritiker, die ohne Zukunftsblick und ohne Instinkt ihr Handwerk treiben, sondern erstens in der Tatsache, daß an einer und derselben Zeitung,

an der die Kritiker jährlich wechseln, innerhalb von zwanzig Jahren zwanzig verschiedene Kritiker Kunstkritik machen, und jeder Kritiker „darf" natürlich seine „eigene Meinung" haben; zweitens daß die Kunstkritiker zu allen Zeiten ihre Grenzen, Befangenheiten, Aversionen und Sympathien hatten. Goethe ist darum nicht kleiner, weil er Kleist und Heine abgelehnt hat. Goethe hat das gute Recht, auch einmal daneben zu hauen; nur soll man sich nicht auf die Irrtümer und Dummheiten berufen, die Goethe natürlich ebenso gemacht hat wie jeder andere Sterbliche. Es kommt auch gar nicht so sehr auf das Was an, sondern auf das Wie. Wenn ein Tolstoi ein voluminöses Buch schreibt, um Shakespeare und Beethoven abzulehnen, so kann man vielleicht darüber lachen, daß er diese Objekte gewählt hat; aber die Art seiner Ablehnung muß doch unbedingt Respekt einflößen. Denn man fühlt, daß hier ein bedeutender Geist ringt und kämpft und sich seines verantwortungsvollen Tuns durchaus bewußt ist. Und dies ist des Pudels Kern. Aber Verantwortung und Respekt sind eben die beiden wesentlichsten Dinge, die den meisten „Kritikern" fehlen.

Besonders in der Provinz sieht es in dieser Beziehung geradezu grauenerregend aus. Wählen wir einen Fall, den ich besonders gut kenne; er ist typisch.

Der Verfasser dieses Buches ist aus kleinsten

Verhältnissen herausgewachsen. Sein Vater war ein armer Hausierer, der mit Vornamen Abraham Jakob hieß und sich Nacht für Nacht sehr schwer plagte, um seinem Weib und seinen Kindern das nötige Brot und das nötige Geld für die Schulausbildung zu schaffen.

Das alles ist — wie mir scheint — Privatangelegenheit. Hat nun ein Kritiker, der zufällig all dies weiß und dem dieses Buch zur Beurteilung seines künstlerischen und kritischen Wertes vorgelegt wird, das Recht, diese Privatangelegenheit in seiner Kritik unterzubringen oder gar sie zum Ausgangspunkt seiner Kritik zu nehmen? Wird der Wert dieses Werkes dadurch gemindert, daß man weiß, sein Verfasser stamme von einem jüdischen Hausierer ab? Oder würde dies Buch an Bedeutung gewinnen, wenn sein Autor zufällig in einem fürstlichen Hause geboren wäre?

Und nun lese man: „Poritzky ist ein kritischer Kopf und seine kritischen Aufsätze und Feuilletone lesen sich angenehm und verraten Geist und Gemüt. Also so weit ist Poritzky nicht unbekannt, wohl aber als Dramatiker. Außerdem aber ist der Dichter auch geborener Karlsruher, aber doch nicht ganz, wie uns der Dichter selbst versichert. In Wirklichkeit ist er in Lomza in Rußland geboren, aber nur geboren, wie er selbst in einer Autobiographie hervorhebt. Dagegen war sein Vater wohlbekannt; wer hätte den alten, guten Abraham nicht gekannt, den bekannten

Wirtschaftshausierer, den Hemdenknöpfchenlieferanten für die akademische Jugend, den liebenswürdigen alten Herrn mit seinen grauen Löckchen, der so manchen guten und schlechten Witz über sich ergehen ließ und ruhig von Tisch zu Tisch weiterwanderte und dem Schreiber dieser Zeilen vor Jahren das erste „Gedruckte" seines Sohnes überreichte. Es war ein braver alter Herr, dem wir gern gewünscht hätten, daß er am letzten Samstag den Erfolg seines Sohnes erlebt hätte. Das Lächeln hätten wir sehen mögen. Das würde ihm ein Stückchen von jenem Glück ausgemacht haben, dessen Seligkeiten uns im Stück gepredigt werden." (Karlsruher Tageblatt vom 26. Oktober 1908).

Ein anderer Fall: Von Robert Prechtl sollte in Karlsruhe „Die Nacht der Jenny Lind" aufgeführt werden, ein Werk, das ebenso warmer Anerkennung wie heftiger Ablehnung begegnet ist und das noch vor seiner Aufführung zu der in literarischen Kreisen bekanntgewordenen „Lindrevolte" der Karlsruher Schauspieler geführt hat. Bei der künstlerischen Beurteilung dieses Werkes kommt es wohl nicht so sehr darauf an, festzustellen, daß der Dichter gelähmt ist oder daß er sehr vermögend ist oder daß er als Industrieller eine führende Stellung einnimmt oder daß sein bürgerlicher Name anders lautet oder endlich, ob andere Werke des Dichters gut oder schlecht sind, sondern ob „Die Nacht der Jenny Lind"

ein Kunstwerk ist oder nicht. Aber im „Karlsruher Residenz-Anzeiger" erschien eine Kritik, von der — weil sie charakteristisch ist! — hier gesprochen werden muß. Der — übrigens pseudonyme! — Verfasser dieser Kritik äußert über Wesen und Wirkung der Zeitungen (Residenz-Anzeiger Karlsruhe vom 9. 6. 19) folgende einsichtsvolle Meinung:

„Eine Zeitung wirkt nicht nur durch die Schreibekunst ihrer Erzeuger; sie übt rein mechanisch eine Wirkung aus; sie hat in der Tatsache ihrer Existenz einen Dynamo, der so wirkt wie ein Auto, das böse Buben ankurbeln und fortlaufen lassen. Die Zeitung ist ein Plakat. Wenn auf ihm steht, der Mitbürger X ist ein Lump, so wirkt das mit dem Mittel des mechanischen Druckapparats durch den Umweg über Seh- und Gehörnerven auf unsere Auffassung. Man braucht an die Anzeige ja nicht zu glauben; aber auf alle Fälle ist mal auf der Annoncenabteilung unseres Gedächtnisses die Nachricht festgelegt, daß der gute X ein Lump ist. Da es so viele Lumpen gibt — warum soll der X keiner sein? Die Welt der Schieber und Landesverräter ist groß, und die Seele ist ein weites Land. Die Zeitung zeigt an; das ist ihr automatisch ausgeübtes Verdienst. Ob diejenigen, die sie herstellen, Schmocks oder Ehrenmänner sind, tut nichts zur Sache. Eine Zeitung mag ihre Ansicht wechseln, so oft sie will, gegen bar oder auf kurzfristige Wechsel

— sie vermittelt Anzeigen, Tatsachen; sie gibt Kunde und materialisiert Phänomene aus dem Reiche der Vorstellung in die greifbare Wirklichkeit. Sie vervielfältigt Behauptungen. Wenn A für sich sagt: der X ist ein Lump, so ist das so gut wie nichts. Wenn's aber in der Zeitung steht, sagen es 20 000 und 100 000 hören es. Die Zeitung ist also — jetzt hab' ichs, was ich sagen wollte — unabhängig von Geist und Gesinnung — eine Macht. Was Basilio in seiner herrlichen Verleumdungsarie singt — bei Beaumarchais im Lustspiel sagt er das viel geistreicher — daß aus kaum hörbarem „Lüftchen der Verleumdung" ein „Donner der Kanonen" wird, kann durch die Zeitung zur Klassizität höchster Verleumdungswirkung und Kunst erhoben werden. Wenn also die Zeitung in diesem Sinne wirkt, so braucht sich ihr Hersteller nichts darauf einzubilden; der mag noch so dumm oder perfid sein, er kommt als Dynamo nicht in Frage; selbst wenn er gesinnungstüchtig und geistreich ist, soll er sich ja nicht überschätzen, er wirkt erst, wenn die Zeitungsträgerin durch pünktliches Austragen ihrer Blätter die Dinge an den Mann bringt."

Und derselbe von solchem Berufsernst und solcher Redlichkeit erfüllte Mann kritisiert ein paar Wochen später (29. 8. 19) „Die Nacht der Jenny Lind" von Robert Prechtl folgendermaßen:

„Wie der Dichter, so hat auch selbst der Vorhang nicht so viel Schamgefühl, daß er sich

senkt; es geht alles bei offener Szene vor sich, und damit das Publikum die Nacht, die doch auch szenarisch miterlebt werden muß, also eines gewissen Zeitausmaßes bedarf, nicht dazu benützt, sich drängenden Gedanken hinzugeben, ertönt Musik, gerade wie beim Rosenkavalier. Natürlich, wenn es irgendeine Schweinigelei und Schamlosigkeit zu verhüllen gibt, wird die Musik immer als willfährige Kupplerin benützt. Die Musik hat Herr Prechtl natürlich nicht gemacht, denn er ist nur „Dichter", wie er wiederholt mit dem sonoren Tonfall des Multi-Millionärs aus Berlin WW feststellt. Nun, um es gleich zu verraten — es kann ja doch nicht verschwiegen werden — Herr Prechtl ist gar nicht Dichter, sondern Großindustrieller und heißt gar nicht Prechtl, sondern Friedländer, und hält aus Neigung und Beruf allerhand Theater in Berlin und anderswo über Wasser ... Das Stück ist ein Schmarren, eine Farce, eine Unanständigkeit, eine Groteske und ein Dokument dichterischer Impotenz. Von Charakteristik keine Spur. Die handelnden Menschen sind samt und sonders Schablone, Schwank- und Possenfiguren, nicht erlebt und nicht gesehen, blutleere Konstruktion. Die Szenenführung ist durchaus dilettantisch, der Dialog banal und witzlos; neben einer da und dort auftauchenden besseren Wendung erotisches Gestrüpp aus der Tertiär-Sphäre des rückständigen Berliner Feuilletonismus. Das Stück ist als Kunst-

werk ganz unmöglich. Wenn Herr Friedländer behauptet, daß es demnächst in München aufgeführt wird, so weiß man, was dieser sonore Goldklang der Berliner Millionärstimme zu bedeuten hat. Man weiß auch, wie man es einzuschätzen hat, wenn er weiter deponiert, daß seine „Alkestis" in Dresden aufgeführt wurde. Nämlich im dortigen Albert-Theater, das seit Jahren einen hartnäckigen Kampf mit der Unausgeglichenheit finanzieller Fragen zu führen hat. Und wenn Herr Prechtl-Friedländer triumphierend weiter meldet, daß das Schauspielhaus in München die „Nacht der Jenny Lind" herausbringt, so wissen Unterrichtete wiederum, daß der Knüppel beim Hund liegt und Frau Hermine Körner, die Besitzerin des Theaters, es schwer haben wird, Knüppel und Hund aus ihrer organischen Verbindung zu lösen ... Herr Friedländer mag sich in acht nehmen: auf einmal bietet man ihm das Kultusministerium in Preußen an; es ist heute niemand vor solchen Angriffen sicher ... Im übrigen hat er sicherlich auch einen Freund unter den Berliner Ärzten für Geschlechtskrankheiten; einer davon sagt ihm gewiß, daß die von ihm gepriesene Kultivierung von Liebesnächten mit wechselnder männlicher Inszenierung bedenklich ist; Rückenmarksdarre und progressive Paralyse sind die regelmäßigen Begleiterscheinungen dieser fortgesetzten hellen Nächte ... Monti."

Hierzu ist zu sagen, daß Prechtls „Alkestis"

zwar mit großem Erfolge am früheren Dresdener Hoftheater, aber niemals am Albert-Theater aufgeführt wurde und daß folglich die Konstruktion zwischen dem „Multimillionär" und dem wirtschaftlich kämpfenden Albert-Theater, die dieser redliche Kritiker vornimmt, eine niedrige ehrabschneidende Unterstellung ist.

Von derselben Qualität sind seine übrigen „rein sachlichen" Einwände. Ist es notwendig auf den Ton dieser Kritik noch besonders hinzuweisen? Goethes berühmtes Wort fällt einem ein: „Schlagt ihn tot, den Hund, es ist ein Rezensent!", das man gern befolgen möchte, wenn man nur dürfte. Aber es gibt ein hierher gehöriges Zitat, das dieses „Kritikers" verderbliches Tun noch weit besser trifft; und zwar lasse ich wiederum diesen Kritiker selbst sprechen, obgleich er die nachfolgende Stelle gegen seinen Berufskollegen in derselben Stadt gemünzt hat (9. 6. 19): „So geht es in der Welt zu, so wird Kritik gemacht. Und die Kritik wirkt. Denn alle Kritik hat etwas Negatives; das Verneinende ist's, was zündet, denn des Menschen Dichten und Trachten ist böse von Jugend auf. Wer opponiert, hat den Mob für sich. Der ist aber in Theaterdingen nicht beim Arbeiterstand, sondern bei jener geistig-faulen trägen Masse, die sich als „gebildet" vorkommt, weil sie im Theater im Parkett sitzt und aus Hanns Heinz Ewers ein paar laszive Kapitel gelesen und in Berlin und München

einige schlüpfrige Stücke absolviert hat. Da wirkt dann die Zeitung; da ist der Boden bereitet, auf dem der Pflug der Niedertracht die Bosheit aufwirft und der Säemann der Lüge die Giftkörner in die Furchen senkt . . ."

Beispiele solcher Art lassen sich zu Hunderten anführen. Wenn alle die Kritiker, die sich von dieser Art der kritischen Handhabung frei wissen, einen Stein auf diesen ihren Kollegen werfen würden — was er nach meiner Meinung verdiente! — dann bleibt er ungesteinigt.

Aber dies sind nur die Harmlosigkeiten im Sündenregister der Tageskritiker, die sich durch den Wunsch des betreffenden Kritikers erklären, seine Kritik durch Klatsch den „teuren Abonnenten" schmackhaft zu machen, erstens weil der Zeitungs-Philister den Klatsch liebt und der Abonnent auf diese Weise sein unentbehrlichstes Futter findet, und zweitens weil der Kritiker seinen „Kunstbericht" durch andere Mittel nicht interessant gestalten kann.

Hans Reimann, der meine Pappenheimer ebenfalls gründlich kennt, hat unter dem Titel: „Die Kloake" (1920) eine Ausschnittsammlung aus deutschen Zeitungen veröffentlicht, die das Bild, das ich hier vom Wesen und Wirken der Presse gebe, bestätigt und in willkommener Weise ergänzt. Er sagt (S. 10 bis 11):

„Der Presse, wie wir sie haben, fehlt eines: die Kritik. Und während die Zeitungen von ihrem

Rechte, Persönlichkeiten, Zustände, Bücher und sonstiges zu besprechen, Gebrauch machen, wird an ihnen selbst keine Kritik geübt, so notwendig es auch wäre. Ein normaler Leser nimmt das, was ihm sein Leibblatt auftischt, als Offenbarung hin. Er bezieht Kenntnisse, Meinungen und Urteil aus der Presse. Presse ist ihm ein mystischer Komplex, etwas Heiliges, Unantastbares, unfaßbar Großes. Ein Begriff, vor dem er erschauert.

Daß eine Zeitung von gemeinen Sterblichen geschrieben wird, und daß alles Gedruckte, ehe es in Druck ging, ein ganz gewöhnliches Manuskript war, und daß ein Manuskript allenfalls der Niederschlag dessen ist, was ein Gehirn gedacht hat, und daß Gehirne mitunter recht primitive Apparate sind, . . . davon ahnt der normale Leser nichts.

Der normale Leser kann nicht lesen, geschweige denn denken. Und seine Zeitung, weit davon entfernt, ihn zum Denken zu erziehen, zwingt ihn mehr und mehr zur Oberflächlichkeit.

Der Laie ahnt nicht, wie es hinter den Kulissen einer Zeitung aussieht. Ahnt nicht, wie abhängig der Textteil vom Inseratenteil ist. Ahnt nicht, daß der Redaktionsbetrieb (also die Interessen des Verlegers) aufrecht gewachsene Journalisten zu Kautschukmännern macht.

Die Zeitung beeinflußt durch ein schmückendes oder tadelndes Beiwort, durch einen entstellenden Tonfall, durch eine anscheinend nebensächliche Interjektion die Meinung des Meinungslosen.

Die Zeitung darf Lügen oder was weitaus schurkischer ist: Halbwahrheiten drucken. Ohne sie widerrufen zu brauchen.

Die Zeitung darf totschweigen, was ihr nicht in den Kram und in die Spalten paßt.

Die Zeitung färbt und färbt um. Sie färbt giftgrün und sie färbt schön.

Die Zeitung schweigt und schweigt tot. Ein Wink des Verlegers und deine Existenz ist untergraben.

Die Zeitung darf alles. Und unmündige Abonnenten fressen kritiklos, was ihnen in den Mund geschmiert wird. Fressen es kritiklos, da es gedruckt ist."

Steigen wir eine Stufe tiefer.

Wenn ich aufgefordert bin, ein Bühnenwerk und seine Regie und Darstellung zu beurteilen, halte ich es für meine selbstverständliche Pflicht, der Aufführung bis zum Schluß beizuwohnen. Ein Theaterkritiker wird also erst dann daran gehen, die Kritik über das Stück zu schreiben, wenn der letzte Vorhang gefallen ist. Versteht sich. Unmöglich ist jedoch, daß ein Kritiker (sagen wir von Schillers „Don Carlos") nur drei Akte sieht und dann davonrast, weil es inzwischen schon 10 Uhr geworden ist und weil der Metteur auf das Manuskript des Kritikers wartet, das spätestens um 10½ Uhr abgesetzt sein muß. Wenn solch ein Kritiker aber in Rücksicht auf

den Zwang seines Blattes trotzdem um 10 Uhr davonjagt, seine „Kritik" heruntersudelt, sie absetzen und drucken und die ersten Exemplare der Zeitung bereits dem Publikum zum Verkauf anbieten läßt, das vor 12 Uhr aus der Vorstellung kommt, so daß das Publikum in dem „maßgebenden Blatt" das Urteil über eben das Stück, über dem der Vorhang vor wenigen Augenblicken gefallen ist, schon gedruckt lesen kann, so wird diese Fixigkeit des Kritikers zur infamen Lüge und zum Verbrechen.

Zuweilen wird ein solches Verfahren auch den Berufskollegen zu bunt, und sie nehmen dann dagegen Stellung; so etwa das Karlsruher Fremden-Blatt in seinem gegen das Karlsruher Tagblatt gerichteten Artikel „Mitternachtskritik" (vom 10. 7. 16 Nr. 41). Hier heißt es:

„Freilich, solche Auffassung von der das Kritikerrecht begründenden Kritikerpflicht sind augenscheinlich bei unserem Heldenkritiker und den von ihm gemieteten Hilfsschreibern verpönt. Im Lichte solcher Auffassung müßte ja auch eine mit affenartiger Geschwindigkeit hingeschmissene Mitternachtskritik als grober Unfug verschmäht werden. Welchen Grad von Gewissenhaftigkeit, Achtung vor Kunstwerken und — journalistischer Selbstachtung verrät es aber, wenn über die Aufführung eines Schillerschen Riesenwerkes, die erst kurz vor Mitternacht endete, lange vor dem letzten Fallen des Vorhanges die

sogenannte Kritik darüber fix und fertig gedruckt ist und dem das Theater verlassenden Publikum noch naß zum Kauf angeboten wird!" Der bekannte geölte Blitz wird an Fixigkeit übertroffen von der geschmierten Mitternachtskritik. Berliner Vorbilder finden sachkundige Nachahmung in unserem, nun gewiß nicht mehr „rückständigen" Karlsruhe, das sich ja längst gewünscht hat, endlich einen Führer zu finden, der ihm Sinn und Verständnis für die Schönheit und Größe der Berliner Theaterwirtschaft weckt. Habemus papam artium!

Mich will nur bedünken, daß eine Sorte von Theaterkritikern, die erst lange nach Beginn einer fünfaktigen Vorstellung mit dem Vorsatz erscheint, nur ein Bruchstück, kaum die Hälfte davon zu sehen, um ihr „Urteil" noch vor Schluß der Aufführung der Öffentlichkeit unterbreiten zu können, von vornherein gar keinen Eindruck gewinnen und vorurteilsfrei arbeiten will. Sie will nicht unbefangen beobachten, sondern hämisch belauern, will nicht redlich prüfen und abwägen, sondern möglichst viele Fehler herausklauben und dick anstreichen; und wer so verfährt, ist kein ernst zu nehmender Kunstrichter, sondern ein scheelsüchtiger Beckmesser. Zwischen dem wahren Kritiker und ihm besteht derselbe Unterschied, wie zwischen dem idealen Schulmeister und dem ewig mit dem Bakel fuchtelnden, schnüffelnden Schulfuchs. Ihn treibt, wo er tadelt, nicht

eifernder Zorn, sondern geifernde Wut. Er kann zufällig einmal in der Sache recht haben, doch niemals in den entscheidenden Gründen, und wo er sich zu einem stolzen Pronunziamiento aufschwingen möchte, da bringt ers mit Ach und Krach nur — man verzeihe das schnöde Wortspiel — zu der Peinlichkeit eines würdelosen Denunziamiento."

Und auch in dieser Beziehung behaupte ich, daß der „Kritiker", gegen den hier polemisiert wird, ungesteinigt bleiben würde; denn auch dieser Fall muß leider bis zu einem gewissen Grade verallgemeinert werden.

Aber wir sind noch nicht auf der Tiefe des kritischen Betriebes angelangt.

Wenn ein Kritiker (ich denke an einen sehr geschätzten, längst toten Schriftsteller!), der eine literarische Zeitschrift herausgab und sehr viele belletristische Bücher zur Rezension eingeschickt bekam (da sich naturgemäß jeder Schaffende darum riß, in dieser Zeitschrift von diesem Kritiker und berühmten Romancier besprochen zu werden), die Bücher nie aufschnitt, sondern etwa folgendermaßen rezensierte: „Vor uns liegt das jüngste Epos des bekannten Novellisten X. Y., im Verlag so und so erschienen, das den zahlreichen Freunden seiner Kunst ein wirkliches Fest bedeuten wird usw. usw." — und wenn diese „Rezension" mit Hilfe des Waschzettels zu

Ende geschrieben wurde, ohne daß das Buch auch nur eines Blickes gewürdigt worden wäre (und zwar weil der Kritiker für jedes Dutzend belletristischer unaufgeschnittener Bücher von seinem bekannten Leihbibliotheken-Buchhändler soundsoviele Mark erhielt), so war dieser Kritiker mindestens ein Betrüger.

Aber auch dieses Kritikers Tun hat viele Nachahmer gefunden, und auch er wird ungesteinigt bleiben.

Manche Zeitungsverleger finden es noch einfacher und billiger, überhaupt keinen Kritiker zu beschäftigen. Wozu auch? Diejenigen Buchverleger, denen daran gelegen ist, daß im Kitzebacher Anzeiger eine Besprechung ihrer Publikationen erfolge, mögen selber die Kritik liefern und einsenden. Wird aber der Bauer seine eigenen Kartoffeln schlecht machen? Die Kritik des Verlegers (der berühmte Waschzettel) gelangt dann auch in Kitzebach, Hupfingen, Berlinchen und anderwärts zum Abdruck, d. h.: das Publikum wird betrogen, und Autor und Verleger betrügen sich selbst. Es ist eine Vorspiegelung falscher Tatsachen, wenn eine Zeitung den Waschzettel als „Kritik" ausgibt, und also eine gesetzlich strafbare Handlung.

Eine andere Gruppe von Kritikern, der verlegerische Stupidität oder Ausbeutungssucht oder

„Sparsamkeit" das kulturell wichtige Amt des künstlerischen Lynkeus anvertraut hat, ist einfach mit dem Jesu-Wort abzutun: „Herr, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun."

Ein Kritiker muß seine künstlerische, ökonomische und soziale Freiheit besitzen, wenn er das ihm anvertraute Amt vorurteilslos ausüben soll. Solch ein Kritiker ist natürlich für den Verleger ein teures Vergnügen, und ein Laufbursche oder ein junger Kommis ist selbstverständlich billiger. Und schließlich hat er doch auch schreiben gelernt, — kalkuliert mancher Verleger. Oder er sagt sich: „Mein Lokalredakteur, der über gestohlene Meerschweinchen berichtet, hat ja noch Zeit genug; mag er ins Theater gehen und kritisieren; wozu ist er denn Redakteur? Gleichzeitig fördere ich ihn, wenn ich ihn aus der Enge seines Kommunalressorts heraushebe und ihn auch einmal ‚künstlerisch', sich betätigen lasse. Ich bin doch ein großartiger und fürsorglicher Chef!"

Dann kommen „Kritiken" so erzdummen Kalibers zustande, daß die Feder sich sträubt, sie zu zitieren. Was will man? Selbst in literarischen Zeitschriften, in denen kritisiert zu werden einstmals als Ehre galt (Magazin für Literatur), las man Kritiken folgender Art:

„Zwei wunderfeine Novellen. Viel zu fein für das Publikum. Sie müßten in einem Exemplar gedruckt sein. In scharlachroten Buchstaben auf

hellgelber Seide. Und der Einband wäre getriebenes Silber, aus dem sich ein sinnvoller, seltsam süßer Mädchenkopf heben würde mit vollen, allerfreulichen Lippen aus heiligem Rubin, und Amethyste, unergründliche Amethyste, und Perlen, köstlich wehmütige Perlen, wären eingelegt in das begeisternd matte Silber. Wie hinter Milchscheiben regt sich alles Bewegen ... Es greift über in die zweite Novelle, die so inbrünstig an die Seele klingt, daß es ist, wie es ist, wenn Schmalfinger, rosigrandige, zartweibliche, an durchsichtigen Spinngeweben rühren. Und der Stil ist einfach wie ein gotischer Bau. Zuweilen sogar wie ein Rohbau. Und es ist so wundersam, daß der Bau wie ein Märchenschloß erscheint im Gesamteindruck. Wundersam und unerklärlich. Doch scheint er so."

Was erfährt man aus diesem hilflosen, übrigens typischen Gestammel eines impotenten Dekadents über das Buch, von dem er mir einen Begriff geben will? Aber es kommt noch besser. Selbst in Fachzeitungen, die ausschließlich von „Schriftstellern" geschrieben und gelesen werden, findet man zuweilen Aufsätze, die von einer imbezilen Dorfmagd herzurühren scheinen.

So etwa schreibt „Die Feder" (15. Dez. 1906, Nr. 180) in einem Aufsatz, der „Die Fehler der Dramatiker" betitelt ist, das Folgende:

„In jedem Drama, auch in dem genialsten, kommen Unwahrscheinlichkeiten vor, oder wenig-

stens doch Vorgänge, die auf diesen oder jenen Zuschauer nicht überzeugend wirken. Das tut aber auch den größten Erfolgen keinen Abbruch, im Gegenteil erhöht die Debatte darüber oft das Interesse an dem Stück.

Manche wenden, wie Shakespeare, teils Verse, teils Prosa an, eine sehr unglückliche Form, wie der englische Dichter überhaupt veraltet ist und sehr bald auch nicht mehr durch die reichste Ausstattung wird belebt werden können. Man lese Tolstois Broschüre über Shakespeare."

Steigen wir tiefer hinab, dorthin, wo die Kritik zu einer Geld- oder Magenfrage wird.

Welche ungeheure Rolle die „Beziehungen" und „Konnexionen" in der Kritik spielen, braucht kaum hervorgehoben zu werden, und es gibt der Sprichwörter so viele, die dies entschuldigen, denn „es ist menschlich so begreiflich", wobei in Parenthese das Paradoxon festzuhalten ist, daß jede Schweinerei menschlich begreiflich ist.

Balzacs Wort: „Wer sich heutzutage durchsetzen will, muß Beziehungen haben", ergänzt durch die nicht minder bittere Wahrheit: „Ruhm heißt für 12 000 Franks Artikel und für 1000 Taler Diners", bleibt für alle Zeiten gültig. In der Tat beeinflußt ein gutes Diner, zu dem er geladen wird, manchen Kritiker, die Güte des Diners auf die des Werkes zu übertragen und

dem Künstler anzukreiden, was ausschließlich des Kochs Verdienst ist.

„Es gab eine Zeit in meinem Leben," erzählt Thakeray in seinem ‚Snobsbuch', „in der das Bewußtsein, Brot und Salz bei jemandem genossen zu haben, mich blind gegen seine Fehler machte, und wo ich es für eine Gemeinheit und für einen Bruch der Gastfreundschaft gehalten hätte, über ihn herzuziehen. Wie kann einen aber nur ein Hammelrücken blind machen oder ein Steinbutt mit Hummersauce einem den Mund auf ewig schließen?"

Das ist die tapfere Auffassung Justs (in Minna von Barnhelm), der den Wirt, trotz der spendierten Schnäpse, einen Grobian heißt. Aber die Echtheit dieses Charakterzuges wird von unseren „Kritikern" stark angezweifelt.

Allein es ist nicht nur ein Diner, das oft den Ton und Ausfall einer Kritik bestimmt; zuweilen sind auch erotische, wirtschaftliche und andere Beziehungen, die dem Kritiker einen persönlichen Vorteil, ein galantes Abenteuer usw. verschaffen, maßgebend.

Wie ist all diesen Übelständen abzuhelfen?

Ein Autor, der auf sich hält, sollte es zunächst dem Verleger verbieten, seine Bücher dem Kitzebacher Anzeiger zur Kritik einzusenden. Müssen die Kitzebacher unbedingt von dem Werke Kennt-

nis haben, dann mag der Verleger in dem Anzeigenteil annoncieren.

Da jeder Autor weiß, wie die meisten Kritiken zustande kommen und was sie im Grunde wert sind, sollte jeder anständige Schriftsteller es sich verbitten, daß sein Werk an Kreti und Pleti zur Kritik verschickt werde. Zehn Persönlichkeiten, deren Urteil — wie es auch ausfallen möge! — Förderung bedeutet, sind wichtiger als 200 Provinzzeitungen, die von irgendeinem unberufenen Lokal-Reporter über ein Buch etwas zusammenschreiben lassen oder die gar einen Waschzettel abdrucken.

In Hinsicht der Theaterkritik sollten alle wirklich ernsthaften Kritiker (wozu sind sie sonst organisiert?) sich mit Entschiedenheit gegen die Ausübung der Nachtkritik stellen, da sie eine Unanständigkeit und Unsauberkeit ist; nichts als ein Zugeständnis an den „teuren Abonnenten", der im Grunde viel zu passiv ist, um sein Leibblatt abzubestellen, wenn er die Meinung über die gestrige Premiere anstatt heute morgen erst morgen abend oder übermorgen vorgesetzt bekommt. Es ist ihm sowieso Jacke wie Hose. Es würde dann bald so weit sein, daß jede Zeitung, die trotz des Übereinkommens Nachtkritik ausüben läßt, in Verruf käme.

Wer ist aber berechtigt, Kritik zu üben?

Jene Diskussionen der Kunst-Spießer, daß der

Kritiker sozusagen ein Examen abgelegt haben müsse, das ihn für seinen Beruf legitimiere, sind natürlich unsinnig; aber diese Wünsche fließen aus einer durchaus berechtigten und verständigen Überlegung. Dadurch, daß man die Schule fleißig schwänzte, keinen ordentlichen Beruf hatte, faul war und gern über Romane schwätzte, wird man ja nicht Kunstrichter.

Nehmen wir an, daß Müller mich beispielsweise einen Schweinehund geheißen hat. Ich finde, daß diese Meinung eine Beleidigung involviert, und bringe die Sache vor den Kadi. Der untersucht auf Grund des vorliegenden Materials, inwieweit eine Beleidigung vorliegt oder nicht. Findet der Richter, daß ich wirklich ein Schweinehund bin, so belobt er den Beleidiger und belegt mich mit den Kosten der Klage. Ergibt die Untersuchung jedoch, daß ich ein Dummkopf, aber kein Schweinehund bin, so wird der Kadi den Beleidiger bestrafen, und diese Strafe bemißt er nach Maßgabe des Bildungsgrades des Beleidigers, wofür dem Richter eine ganze Reihe Paragraphen als Richtschnur und Weisung dienen. Warum gehe ich aber mit der ganzen Angelegenheit vor den Kadi und nicht zu meiner Waschfrau? Erstens weil ich will, daß mir Recht werde; zweitens weil mir dieses Recht nur die vom Staat hierfür eingesetzte autorisierte Instanz verschaffen kann; drittens weil das Urteil dieser Instanz für beide Parteien so zwingend ist, daß

sie sich ihm blind unterwerfen werden. Warum aber werden sie dies tun? Erstens weil die Autorität des Staates schützend hinter dem Kadi steht; zweitens weil der Kadi selbst Autorität ist und hat. Dies wiederum wissen oder glauben wir, weil er vier Jahre lang auf Universitäten studiert hat, Recht von Unrecht zu unterscheiden gelehrt wurde und weil er sechs Jahre lang praktisch gelernt hat, mit Gesetzbüchern umzugehen, sich zu objektivieren und trotzdem zu individualisieren, zu urteilen usw.

Wenn ich aber, um meinem Beleidiger klar zu machen, daß er nicht das Recht hat, mich ungestraft einen Schweinehund zu nennen, vor einen Richter trete, der allein befugt und autorisiert ist, die Frage zu entscheiden, mit wie viel mehr Recht hätte ich Anspruch darauf, daß ein Kunstwerk, das ich geschaffen habe, nur von einem Manne beurteilt werde, der wirklich alle Qualifikationen besitzt, solch ein Urteil auszusprechen, das auch alle Welt als gerecht empfinden und anerkennen wird! Jeder, der diese Tatsache bejaht (und wer könnte sie verneinen?), spricht der Tageskritik das Todesurteil, und in der Tat verdient sie auch nicht, daß sie länger mehr bestehe.

Meine Gründe klingen stark rational und könnten die Meinung aufkommen lassen, ich sehnte mich nach Kritikern, die ein Staatsexamen abgelegt haben, das sie ermächtigt, Kritik zu üben. Ich habe schon an anderer Stelle gesagt, wie ich über

Kritik denke, und es kann kein Zweifel darüber herrschen, daß ich vom Kritiker in erster Linie Instinkt für das Irrationale eines Kunstwerkes verlange. Daß der Besitz von Instinkt nicht erst durch ein Staatsdiplom bestätigt werden muß, versteht sich von selbst; aber er muß sich durch Tatsachen erweisen lassen. Allein ich behaupte, daß vom Irrationalen eines Kunstwerkes die Kritiker, von denen ich hier spreche, noch weniger Ahnung haben als von dem Rationalen. Ich bin sogar überzeugt davon, daß sie absolut nicht wissen, was man unter dem Irrationalen eines Kunstwerkes versteht. Sie werden — ich schwöre! — im Meyer nachschlagen und werden dort unter „Irrationalismus" lesen: „Vernunftwidrigkeit, Mangel an Vernunft oder an Anwendung derselben" — und werden dank ihres eigenen Mangels an Vernunft also glauben, unter Irrationalismus der Kunst seien die Kritiken zu verstehen, die diese Kritiker selbst schreiben.

Das Mysterium des Kunstwerks

Digitized by Google

Unsere künstlerischen Triebe und Instinkte werden meist durch ästhetische Anschauungen bedingt, in denen wir erzogen wurden oder die wir in uns großgezogen haben. Dies allein erklärt aber immerhin noch nicht die Subjektivität des Geschmacks, erklärt nicht, weshalb ich etwas häßlich finde, was ein anderer als schön bezeichnet. Daß man sich so schwer über einen künstlerischen Eindruck einigen kann und irgendein Bild, irgendeine Plastik Freude in mir weckt, während sie meinem Bruder, der in den gleichen Anschauungen wie ich aufgewachsen ist, Abscheu einflößt, muß also noch andere Gründe haben als die bloße Variabilität der ästhetischen Anschauung. Und in der Tat gibt es noch eine Reihe solcher Gründe, die aus unserer jeweiligen Einstellung zum Kunstwerk resultieren: es sind die künstlerischen Probleme, die man jeweils in einem Kunstwerke sucht und findet. Halten wir uns etwa an die Darstellung des menschlichen Körpers und an das, was sich durch ihn ausdrücken läßt, so drängen sich uns schon folgende Probleme auf:

Erstens: Probleme formaler Natur; also nicht

nur der nackte Körper, sondern auch die Gewandfigur als Kunstproblem.

Zweitens: Farbenprobleme.

Drittens: Schönheitsprobleme.

Viertens: Das Problem des Rhythmus und der Linien.

Fünftens: Psychische Probleme, im Ausdruck von Gemütsbewegungen und Leidenschaften oder von Stimmungen.

Aber ich habe da etwas von einem „künstlerischen Instinkt" gesagt und bin über diesen Ausdruck hinweggegangen, als hätte sich alle Welt schon geeinigt, was man darunter zu verstehen habe. Was bedeutet das Künstlerische? Wer hat es schon in klaren Worten definiert? Kann man überhaupt das Unerklärliche und Unaussprechliche definieren? Für mich ist der künstlerische Eindruck, den ich von einem Werk empfange, zunächst immer ein Mysterium; etwas, das über die Grenzen der Vernunft hinausgeht und in das Gebiet geheimnisvoller Unfaßlichkeit gehört. Suche ich meinen Eindruck von einem Kunstwerk zu gestalten, so wird mir die Feder, mit der ich über im Grunde mystische Vorgänge schreibe, oftmals zur Krücke, an der ich meine Gefühle zum Jahrmarkt schleppe. Aber wenn man das Mystische eines Kunstwerkes auch nicht zu umschreiben vermag, es wird doch sicherlich empfunden. Man betrachte das Kunstwerk und prüfe, wie weit das Werk der Natur dem

künstlerischen Ideal nahekommt oder wie weit es hinter ihm zurückbleibt. Das Künstlerische ist dann nichts anderes als der Unterschied, der beispielsweise zwischen einem lebenden photographierten Akt und einem gemalten oder gemeißelten Werke besteht, das denselben Menschen darstellt. Die Bilder der Wirklichkeit gehen im Kopfe des Künstlers gewissermaßen durch eine klärende Filter, und die wechselnde Art, wie das geschehen kann, ist eben das Geheimnis der Künstlerindividualität. Das Modell eines Kunstwerkes braucht nicht immer schön zu sein; es kann sogar so unvollkommen sein, daß es neben dem Kunstwerk fast als Karikatur wirkt. Der Künstler sucht aber mit Meißel oder Pinsel über die Natur zu triumphieren. Er will sein Werk schöner als das der Natur oder anders ausgedrückt: er will das Werk der Natur in seiner Schöpfung zu seinem eigenen Werke machen; er will das Seelenlose beseelen, die Natur empfindsam machen, mit Gefühl durchtränken, sie der Menschheit schenken. Er sagt der Natur, daß sie eine Stümperin sei und daß, wäre er der Schöpfer, die Frauen wirklich die Krone der Schöpfung sein würden. Freilich, er sagt es nicht immer, und wir beklagen die sehr häufigen Fälle, wo der Künstler an der Natur herumstümpert, wo er weit hinter ihrem Können zurückbleibt. Wenn ich mir einen schönen photographischen Akt ansehe und ihn mit manchen modernen

Skulpturen oder Bildwerken vergleiche, ist es zweifellos, daß ich der Natur den Preis zuerkenne, die bei der Schaffung eines Menschen fast immer künstlerischen Sinn offenbart und die Bütte der Schönheit mit vollen Händen über ihre Werke auszuschütten liebt. Aber ich habe Werke gesehen von Künstlerhand, die Abscheu erregen müssen, Werke, die keine Verherrlichung der menschlichen Linien waren, sondern der verzerrte Ausdruck irgendeiner Perversion, bestenfalls einer Theorie.

Es wird noch klarer werden, was ich unter „künstlerisch" und unter „künstlerischer Individualität" verstehe, wenn man beispielsweise die „Nacht" Michelangelos mit einem Akt vergleicht, der in dieselbe Pose gebracht ist und der die Natur vorstellen soll. Die künstlerische Darstellung Michelangelos wird daneben viel natürlicher und der entsinnlichte Marmor wird weit sinnlicher wirken, als ein lebendiger Akt. Wer noch weitere Kommentare benötigt, wird mich nie verstehen.

Die Erklärung des Künstlerischen war bisher ausschließlich der Ästhetik vorbehalten. Diese ging aber nie von einem bestimmten Kunstwerke aus, sondern verlor sich in allgemeinen Betrachtungen und rein begrifflichen Schlußfolgerungen. Eine künstlerische Ergründung der menschlichen Gestalt kümmert sich aber um keine Schönheitslehre — das Wort Lehre im

Schulsinne genommen — und hat keine moralischen Interessen; sie stellt nur fest, was das Auge vermittelt; alles andere schaltet sie aus. Nur eine fortwährende Beschäftigung mit Kunstwerken ermöglicht es, tiefer in sie einzudringen und den symbolischen Kreis, der jedes Kunstwerk einschließt, zu sprengen. Am schwierigsten ist dies bei der menschlichen Gestalt, wo eine große Summe verschiedenartiger Momente zusammenkommt, um einen Eindruck hervorzurufen. Die bestimmte seelische Ausdruckskraft, die das Geheimnis der Anziehung bildet, die jede menschliche Körperform ausübt, kann aber nicht in jedem Künstler die gleiche Wirkung hervorbringen oder dieselbe Stimmung auslösen. Darum drängt sich zunächst die Frage auf, wie ein Kunstwerk entsteht und wird. In jedem einzelnen Falle müßte man verfolgen, wie sich der Künstler zur Natur verhält. Wüßte man dies, dann hätte man allerdings noch immer keine Erkenntnis des wesentlich Künstlerischen, das zwar darin läge, aber nicht losgelöst von seinem Gegenstande gedacht werden könnte. Fragt man dann, warum der eine Künstler in der Darstellung derselben Pose von dem anderen abweicht, so wird man finden, daß es Temperamentsunterschiede, Unterschiede des Blutrhythmus sind, beeinflußt durch Ort und Zeit, durch Luft und Wetter, durch Erziehung und Umgebung, die die ästhetischen Anschauungen des Künstlers und seine künst-

lerischen Probleme bedingen und bestimmen und die Unterschiede erklären. Verfolgen wir einmal den Weg, den der Künstler zurücklegt. Er, dem sich alles in Bewegung wandelt, der in allem den Rhythmus des Universums fühlt, empfängt verschiedene Eindrücke von der menschlichen Gestalt. Die Bewegung eines Kopfes, die Haltung der Schultern, das Ausstrecken der Hand, der geistige Ausdruck eines Antlitzes, der schöne Schnitt eines Mundes haben eigenartigen Charakter genug, um im Gedächtnis des Künstlers zu haften. Die empfangenen Eindrücke werden in ihm lebendig bleiben, sich vielleicht zu einem Ganzen formen und bei dem Schaffen seiner Phantasie tätig mitwirken. Aber wie formt sich das Werk in des Künstlers Seele?

Es entsteht in ihm eine Spannung zwischen Form und Farbe, zwischen Stimmung und Gestalt; das Auf und Nieder der Flächen beginnt in ihm zu wogen; er trägt das Jauchzen und die Melancholie der Linien in sich; Stoff und Gedanke suchen sich in seiner Phantasie zu vermählen. Denn diese lebendige Dreiheit ist die Voraussetzung, daß der Künstler ein Kunstwerk schaffe: der vom Gefühl durchtränkte Gedanke, die den Gedanken befruchtende Phantasie und die Bewältigung beider durch das gestaltende Können. Ohne diese heilige Dreieinigkeit in der Seele ist noch nie ein Kunstwerk geworden. Denn was im Künstler durch

einen empfangenen Eindruck lebendig bleibt, sind, rational gesehen, nichts anderes als vage Elemente der Form: Linien, Flächen und Massen. Man müßte nun den Charakter der einzelnen Linien verfolgen, ob sie gerade oder gebogen sind, ob Teile eines Kreises oder einer Ellipse, vertikal oder horizontal, divergierend oder konvergierend, symmetrisch oder asymmetrisch, harmonisch oder kontrastisch. Dann wäre die Art der Flächen festzustellen: verlaufen sie konkav oder konvex, jäh bäumend oder sanft anschwellend usw. Eine zusammenhängende gleichartige Fläche fassen wir als Masse auf (z. B. der Leib, der Schenkel); diese Masse hat wieder verschiedene Bewegungsmöglichkeiten (Muskelspiel), und bei verschiedenen Bewegungen erhält jeder einzelne Körperteil einen neuen ästhetischen Reiz und Wert. Selbst bei derselben Bewegung (z. B. der hochgestellte Schenkel der „Nacht" Michelangelos) genügt es, daß die Beleuchtung einmal von anderer Seite komme, um alle Konturen verändert erscheinen zu lassen.

Wollte man das Problem der Form des menschlichen Körpers durch das Feststellen der Proportionen ergründen, so würde man schon daran scheitern, daß man sich von den Proportionen und ihrem Verhältnis untereinander keine Vorstellung machen kann; wir sehen ja nicht in Linien, sondern in Flächen und Massen. Wenn Dürer auch Köpfe konstruiert hat, so sind

doch diese Konstruktionen nicht abstrakt gefunden, sondern aus früher empfangenen Eindrücken, die aufgenommen und zerlegt wurden, hervorgegangen.

Die Beziehung und der Einfluß der Farbe auf den Eindruck der Form bewirkt gleichfalls verschiedene Modifikationen. So erscheint eine plastische Form verändert je nach einer gleichen darüber ausgebreiteten Farbe oder nach Farbenkontrasten. Man denke nur an die Farbe des Haares und ihrer Wirkung auf die Gesichtsfarbe, an die Haargrenze (an der Stirn und an den Schläfen), an die Augenbrauen und ihre Wirkung auf die Form des Auges, die Röte und den Schnitt der Lippen. Selbst bei ganz gleicher Statur und Form im einzelnen wäre der Eindruck eines blonden und brünetten Typus völlig verschieden voneinander. Folglich besitzen Farben an sich bestimmte Gefühls- und Stimmungswerte. Durch ihr Anhaften an Formen, die ja wiederum an sich einen bestimmten Eindruck erwecken, werden sie nun verändert, gesteigert oder abgeschwächt. Insofern wirkt eine Linie bald schwer oder anmutig, bald energisch oder kraftlos. Bei diesen psychologischen Gründen spielt unverkennbar eine gewisse Symbolik der menschlichen Gestalt mit. Irgendeine äußere Erscheinung des Körpers wird uns zum Zeichen und Symbol für seinen geistigen Inhalt. Daß der menschliche Körper, abgesehen von dem geistigen Strom der Physiognomie, be-

stimmte charakteristische Eigenheiten aufweist, die das Temperament und die Seelenart verraten, ist zweifellos. Besonders die Kunstwerke zeigen uns, daß die menschliche Erscheinung immer einen gewissen geistigen Zustand oder eine gewisse Stimmung mitteilen kann. Man denke nur an die Gestalten der Mediceergräber, an die Werke Rodins, wo das Mimische fast ganz nebensächlich behandelt ist, die Körper aber dennoch in jeder Linie bedeutungsvoll, stimmungsreich und charakteristisch sind. Unter den modernen Künstlern läßt dies Pechstein am besten sehen.

Mit welch einer Stärke das Psychische aus den Bewegungen spricht, zeigen die Werke mancher expressionistischen Künstler, die alle Details verschmähen und das Seelische nur in großen Linien ausdrücken, während andere Expressionisten wiederum nach dem Ausdruck reiner Form streben, sozusagen nach der „Form an sich", und absichtlich jeden Affekt vermeiden. Wenn schon die Körperhaltung Trauer, Ekstase oder irgendeine andere Empfindung auszudrücken vermag, ist es nur konsequent, zu zeigen, daß das Mittel, durch das man die Haltung eines Körperteiles darstellt, nämlich die Linie, durchaus hinreichend ist, um einen künstlerischen Eindruck wiederzugeben. Alles andere Drum und Dran verweisen diese Künstler darum mit Recht in das Gebiet der Literatur oder der Anekdote.

Ebenso kann die Körperhaltung wiederum für ganze Stilperioden charakteristisch sein, so bei den einzelnen Epochen der griechischen Kunst, die gewundene Stellung der Gotik, die energische gerade Haltung in der italienischen Renaissance, das Drehen und Winden der einzelnen Gliedmaßen der Sklaven des Juliusgrabmals, das später charakteristisch wird für die gesamte Epoche des Barock.

Sichtbarer als der Rhythmus der Linie ist der Rhythmus der Bewegungen. Michelangelo bleibt selbst in den gequältesten Verschränkungen rhythmisch, Dürer ist sogar in der Darstellung einfacher und ruhiger Bewegungen so unrhythmisch wie möglich.

Ein empfindungsmäßiges Beobachten aller erwähnten Momente und die Fähigkeit, diese Einzelheiten zur Synthese zu vereinigen, geben dem Beschauer einen deutlichen Eindruck von dem Künstlerischen eines Werkes. Ein solcher Eindruck bringt dem Beschauer zunächst zum Bewußtsein, daß jedes Kunstwerk von einem Geheimnis eingeschlossen ist, das nur erfühlt, erahnt, aber nie beschrieben werden kann. Es ist das Unfaßbare, die Aureole. Das Werk, das nicht von ihr umflossen ist, hat mir nichts zu sagen.

Der Wert der Anekdote

Digitized by Google

Achtzehn Jahre alt, schrieb ich ein kleines Buch, das den Titel trug: „Wie sollen wir Heinrich Heine verstehen?“ und das mit folgender These schloß, die ich übrigens auch heute noch für richtig halte: „Nie hätten wir das vollständige Bild des sterbenden Dichters in prägnanten Umrissen vor Augen gehabt, wenn wir dem erwachenden nicht in den merkwürdigsten Zügen gefolgt wären. Um das zu verstehen, was in Heine für alle Ewigkeit unsterblich sein wird, mußten wir seine poetische Existenz aus den Jugendeinflüssen erklären, denn aus den frühesten Anfängen erklären sich die spätesten Erscheinungen.“

Heute darf ich gestehen, daß ich mir, als ich diese Sätze schrieb, nur in dunklem Drange des rechten Wegs bewußt war. Klarer und eindringlicher habe ich 1903 in der Vossischen Zeitung die Anekdote als bedeutsamstes psychologisches Auskunftsmittel gepriesen, und erst einige Jahre später fand ich in der Thomas de Quincey-Biographie Baudelaires meine Ansichten bestätigt. „Alle Biographen“ sagt er da, „haben mehr oder weniger die Bedeutsamkeit der Anekdoten begriffen, die sich auf die Kindheit eines Schrift-

stellers oder eines Künstlers beziehen. Doch finde ich, daß diese Bedeutsamkeit noch nicht genug hervorgehoben worden ist. Oftmals, wenn ich Werke der Kunst betrachtete, nicht in bezug auf ihre erfaßliche ‚Materialität', auf die allzu verständlichen Hieroglyphen ihrer Konturen oder auf den augenfälligen Sinn ihrer Stoffe, sondern in bezug auf die Seele, mit der sie begabt sind, auf die atmosphärische Ausdruckskraft, die ihnen innewohnt, auf das geistige Licht oder die Dunkelheiten, mit denen sie unsere Seelen überschatten, habe ich eine Vision von der Kindheit ihrer Schöpfer mich überkommen gefühlt. Ein noch so geringer Kummer, eine noch so kleine Freude des Kindes, sie werden, durch eine ausgesucht feine Sensibilität gesteigert, später im erwachsenen Menschen, selbst ohne sein Wissen, der Ausgangspunkt eines Kunstwerkes. Schließlich — um mich bündiger zu fassen —: Wäre es nicht ein leichtes, durch eine philosophische Vergleichung der Werke eines gereiften Künstlers mit dem Kindheitszustande seiner Seele zu erweisen, daß das Genie nur das klar formulierte Kind ist, jetzt, um sich auszudrücken, mit mannbaren, kraftvollen Organen ausgerüstet? Ich maße mir indessen nicht an, diese Idee der Philosophie als irgend etwas Besseres denn eine bloße Konjektur vorzulegen."

Ich freute mich an diesen Ausführungen, wie man sich über jeden Gleichgesinnten freut, wenn-

gleich Baudelaire sich noch nicht getraute, diese Idee der Philosophie für mehr als eine bloße Konjektur zu halten. Für mich ist sie mehr als eine Vermutung und mehr als eine Wahrscheinlichkeit.

Will man die Eigenart eines Dichters prägnant charakterisieren, in seine geistige Werkstätte eindringen, die Art und Weise seines Schaffens belauschen und endlich die Entstehung seines Werkes bis an die Uranfänge zurückverfolgen, so kann man zwei methodische Wege gehen: den analytischen oder den anekdotischen. Beide führen an dasselbe Ziel. Aus der Summe der gewonnenen Tatsachen lassen sich gewisse psychologische Folgerungen ziehen, die ein ungefähres Bild des zu Beschreibenden geben. Über die Brauchbarkeit der Methoden läßt sich streiten. Die psychologische Analyse, die darin besteht, die menschlichen Werke, insbesondere die Kunstwerke, als Erzeugnisse und Tatsachen aufzufassen, deren Wesen zu bestimmen und deren Ursachen zu erforschen sind, — diese Methode, die wir seit Taine ganz bewußt vertiefen und ausbauen, genügt aber nicht immer, um die dunkelsten Punkte in der Psyche des Künstlers auszudeuten. In solchen Fällen wird man gut tun, sich der authentischen Anekdote zu bedienen. Im menschengeschichtlichen Zusammenhang der Dinge werden tausend Fäden durcheinander gewoben, aber wir wollen und können

oft nur einen gleichmäßig verfolgen. Dies ist dann der „rote Faden", der uns durch die Labyrinthe der komplizierten Dichterseele geleiten soll. Und der einmal gewählte Weg bestimmt unsere Auffassung und Betrachtungsweise. Der eine bevorzugt das Milieu, der andere die Rasse, der dritte die Erziehung usw., d. h., jeder fördert bei seiner Analyse ein und desselben Dichters stets anderes Material zutage, und dies deshalb, weil jeder die Zusammenhänge und Dinge anders sieht. Letzterdings ist der Dichter stets vom differenten Temperament des Kritikers abhängig und davon, ob der Kritiker ein Seelentaucher ist oder nicht.

Ich meine: wenn es mir auf Grund meiner Untersuchung auch gelungen sein sollte, darzutun, daß Eltern und Amme, Ort und Zeit, Luft und Licht, Kost und Kleidung, Gehirnkonstruktion und Erfahrung, Gelegenheit und Studium, Gesundheit und Gesellschaft die Eigenart eines Dichters soundso formen und kristallisieren mußten, so bleibt dennoch oft ein ungelöster Rest, der, wenn ich ihn nicht zu ergründen vermag, mir selbst die gewissenhafteste psychologische Analyse wertlos macht.

Die Anekdote dagegen leuchtet oft blitzartig in das Urwesen des Dichters hinab und erspart das mühselige Nachstapfen des Lesers in die psychologischen, kritischen, analytischen oder ästhetischen Gedankengänge des Kritikers. Die

Sonde der Psychologie vermag nicht so tief einzudringen in das dunkle Gebiet der Gehirnfunktionen, das wir Geist nennen; denn die Analyse eines großen Menschen beschränkt sich zuletzt doch immer nur auf eine mehr oder minder glückliche Umschreibung verschiedener Eigenschaften und Merkmale, die wir mit unseren unvollkommenen Sinnen an ihm wahrgenommen haben.

Man vertiefe sich beispielsweise in folgende verbürgte Anekdote, die von Dostojewski erzählt wird. Er begegnet eines Tages einem zerlumpten Kinde, das ihn anbettelt und das, nachdem es ein Geldstück empfangen hat, ohne zu danken, hastig fortläuft, sich ab und zu ängstlich nach dem armen, großmütigen Geber umschauend. Dostojewski ruft das Kind an; es eilt um so schneller davon. Diese alltägliche Episode genügte, um in Dostojewski den ergreifenden Roman „Nettchen Neswanow" entstehen und ausreifen zu lassen. Vernehme ich diese Anekdote, so offenbart sie mir mehr über die Gefühlstiefe, die Schaffensart, die Sensibilität, die Assoziationskraft des Dichters, als selbst die ausführlichste kritische und ästhetische Untersuchung. Vergleiche ich schließlich die Ursache und Veranlassung des Werkes mit dem Werke selbst, so bekomme ich sofort ein absolut deutliches Bild von der dichterischen Phantasie Dostojewskis; ich sehe, was er von dem Eindruck hinzugetan

oder hinweggenommen hat; ich sehe, wie seine Phantasie spielt, wie sie Fragmentarisches ausbaut, aus einem augenscheinlichen Nichts eine lebens- und leidensvolle Welt hervorruft; wodurch und wie der Schöpfer in ihm wach wird und was ein Eindruck in ihm auszulösen imstande ist. Dies erklärt mir auch, warum die breite Masse, wenn sie einem Helden oder dichterischen Liebling näherrücken will, zunächst nach seiner rein menschlichen Seite fragt und lieber zu einem zuverlässigen Anekdotenbuche als zu psychologischen Analysen greift, die sich auf eine Aufzählung und Summierung von Tatsachen beschränken, deren Resultat nie ein vollkommenes Bild gibt.

Auf dieser Tatsache beruht auch der große Erfolg Samuel Smiles, dessen populäre Bücher über den Charakter, die Selbsthilfe, die Pflicht usw. nicht eigentlich Analysen dieser Eigenschaften sind, vielmehr nur eine ungeheure Menge zusammengetragener Anekdoten darstellen, die diese Eigenschaften aufs beste beleuchten. Er fragt z. B. was Mut, was Forschungsdrang sei, und antwortet mit der Geschichte des berühmten Anatomen Vesalius, der in seinem Bette Leichen verbarg, die er nur des Nachts sezierte, weil die Zergliederung des Menschen im Mittelalter noch als Zauberei angesehen wurde. Man überraschte ihn aber einmal beim Präparieren und verurteilte ihn denn auch zum Tode. Man ver-

urteilte ihn, weil er kühn genug war, das Wissen der Menschheit zu bereichern, und weil der Wissensdrang ihn trieb, seiner Zeit vorauszueilen.

Man mache den Versuch, und man wird finden, daß man keine der menschlichen Eigenschaften, weder Großmut noch Tapferkeit,. List oder Verschlagenheit, Laune, Grausamkeit, Witz, Phantasie, Gutmütigkeit, Liebe, Haß, Freundschaft, Weisheit, Bescheidenheit usw., alle die einzelnen Wesenszüge, die in ihrer Gesamtheit die menschliche Seele bilden, erschöpfender und eindringlicher umschreiben und darstellen kann als mittels der Anekdote. Sie ist vielleicht das psychologisch feinste Hilfsmittel, das wir überhaupt besitzen. Das hat Georg Brandes sicher, wenn auch nicht bewußt gefühlt, als er in seinem Werke „Die Hauptströmungen der Literatur des XIX. Jahrhunderts" folgendes Geständnis niederschrieb: „Ich will mich einerseits bestreben, die Literaturgeschichte so psychologisch wie möglich zu behandeln, so tief hinabzusteigen, wie ich es vermag, die Gemütserregungen zu erfassen, welche weit zurück, tiefst innen die jedesmal in Erscheinung tretende Literatur vorbereiten und erzeugen ... Und anderseits will ich versuchen, das Resultat in einer so äußerlichen und handgreiflich plastischen Form wie möglich darzustellen. Gelänge es mir, das versteckte Gefühl und die abstrakte Idee, welche überall zugrunde liegen, in präziser und anschaulicher Form wie in der Silhouette

und im Profil zu geben, so wäre meine Aufgabe gelöst. Am liebsten zeigte ich stets das Prinzip gern in der Anekdote verkörpert."

Ich lege ein großes Gewicht auf diese Stelle, denn sie bestätigt am treffendsten, was ich eben behaupte: daß, wenn man in die tiefste Tiefe der menschlichen Seele dringen will und „so psychologisch wie nur irgend möglich" sein will, die Anekdote die einzige Fackel ist, die jene mystischen Abgründe erhellt.

Novalis, dieser kranke Prophet, scheint etwas Ähnliches sagen zu wollen, wenn er einmal die Weltgeschichte eine große Anekdotensammlung nennt! Übrigens teilt er die Anekdoten in witzige, bedeutende, sentimentale, moralische, wissenschaftlische, politische, historische, individuelle, charakteristische, drollige, artistische, humoristische, romantische, tragische und poetische. Aber der Dichter, der diese etwas oberflächliche Einteilung vorgenommen hat, ist kein großer Psychologe. Denn ebenso wie es unmöglich ist, die tausenden Eigenschaften, die die menschliche Seele ausmachen, vollkommen aufzuzählen, ebenso unmöglich ist es, alle Spielarten von Anekdoten festzustellen.

Nicht allein für die Deutung der künstlerischen Werke und ihrer Schöpfer ist die Anekdote also von eminentem psychologischen Wert, sie wird uns oft auch der Schlüssel zum Verständnis vergangener Kultur- und Literaturepochen, kühner

philosophischer Gedanken, wissenschaftlicher Reformen, militärischer Aktionen, plötzlicher Revolutionen; sie läßt uns komplizierte philosophische Systeme, die wir sonst nur nach langem Studium erfassen würden, blitzartig in ihrer Schlichtheit begreifen. Die Stimmung zu kennen, in der ein philosophisches Werk geboren wird, kann zum Verständnis dieses Werkes oft weit mehr beitragen als ein weitschweifiger Kommentar; denn letzterdings setzt das Schaffen philosophischer Theorien ja auch wieder künstlerischen Sinn, Begeisterung, Überzeugungskraft, kurz, alle Prämissen des dichterischen Schaffens voraus.

Ein Beispiel: die vielberühmten und vielberüchtigten Werke Histoire naturelle de l'âme und l'Homme machine des französischen Arztes Lamettrie haben keine andere Entstehungsursache als ein heftiges Fieber, von dem Lamettrie während eines Feldzuges ergriffen wurde. Genaue Selbstbeobachtung ließ die Anschauung in ihm lebendig werden, daß alle Kräfte der Seele im letzten Grunde doch nur vom Körper abhängen, daß es beispielsweise nur nötig sei, übermäßig zu essen und zu trinken, um einem Vieh gleich zu werden, „um dem vergänglichen Leib die volle Herrschaft über die Seele einzuräumen". Er fühlt während des Fiebers, wie sich sein Verstand bald verdunkelt, bald — wenn das Fieber steigt — wie die Kraft seiner Phantasie wächst, und er erkennt, daß das Fieber aus einem vernünftigen

Menschen einen Irrsinnigen und umgekehrt aus einem Dummkopf ein Genie machen kann. Der menschliche Körper ist ihm demnach nichts als eine Maschine, die tüchtig gespeist werden muß, wenn ihre schöne Seele nicht zum Teufel gehen soll. Stärkt man aber den Körper, so wird auch die Seele stark. Der Soldat, der beim Genuß von Wasser vor dem Feind geflohen wäre, vollbringt mit erhitzenden Getränken im Leibe Heldentaten. Man beobachte nur die Ausschreitungen des Hungers, beobachte denselben Menschen, wenn er krank und wenn er gesund ist, und man wird einräumen müssen, daß die Seele sozusagen im Magen wohnt und daß die Stimmung unserer ganzen Maschine vom Magen abhängig ist.

Vergißt man während der Lektüre dieser Werke nie den ursprünglichen Beweggrund, der sie zur Auslösung brachte, so sieht man, wie es eigentlich nur Verzweiflung ist, die den Philosophen einem krassen Materialismus in die Arme treibt. Er erkennt in seinem Fieberzustande die ganze Erbärmlichkeit und Hilflosigkeit der menschlichen Seele; er sieht sie dem Körper erliegen, fühlt die brutale Übergewalt des Materiellen und — verhöhnt die schwache Seele. Was ist diese eure göttliche Seele, fragt er voll Bitterkeit; gebt einem Menschen ein paar Tropfen Gift, und seine Seele ist nicht mehr, oder gebt einem Hungerssterbenden einen Schluck Wein zu trinken,

und ihr habt seine göttliche Seele wieder gerettet.

Um gerade an diesem Beispiel zu zeigen, wie aufschlußreich eine kleine Anekdote für den ganzen Menschen, für seine Lebensart und philosophische Anschauung werden kann, sei noch folgende mitgeteilt, die ich in meinem Werke über „Lamettrie" erzähle. In den Schmerzen des Todeskampfes ruft Lamettrie, dieser geborene Atheist, ein über das andere Mal „Ach Jesus Maria!" aus. Ein anwesender Geistlicher, darob sehr erfreut, sagt zu dem Sterbenden: „Das ist recht, mein Teurer, daß Sie Ihre Zuflucht wieder zu Jesus nehmen," und prompt antwortet der Verscheidende: „Ach, das ist nur so eine Phrase!"

Kann man — frage ich — eine deutlichere Vorstellung von dem Ideenkreise Lamettries bekommen, als sie durch diese Anekdote gegeben wird, und macht sie in der Tat nicht jede Erläuterung überflüssig?

Man kennt die reizende Anekdote von Friedrich II. Ein Rekrut wurde wegen Gotteslästerung, Majestätsbeleidigung und Beleidigung des Berliner Magistrats angeklagt. Fritz, dem das scharfe Urteil über diesen Fall vorgelegt wurde, änderte es etwa wie folgt ab: Daß der Rekrut Gott gelästert hat, ist nicht meine Sache; Gott wird ihm verzeihen, denn das ist sein Beruf. Daß er seinen König beschimpft hat, lasse ich ihm in

Gnaden hingehen, aber daß er den Magistrat von Berlin beschimpft hat, das kann ihm unmöglich verziehen werden; dafür soll der Kujon eine Stunde nach Spandau.

Hört man aus dieser Anekdote nicht den skeptischen Ton Lamettries heraus, der die Ideen Friedrichs des Großen wesentlich beeinflußt hat, und gibt sie nicht im Moment ein vollkommenes Bild vom Geiste und von der Persönlichkeit Friedrichs?

Um noch ein bekannteres Beispiel heranzuziehen, scheint es mir durchaus charakteristisch, wenn man vom Galileischen Pendelgesetz spricht, stets den Kronleuchter im Dom zu Pisa zu erwähnen, der den Anlaß zur Aufstellung dieses Gesetzes gegeben haben soll. Auch diese Anekdote zeigt, wenn man die Distanz zwischen der Ursache und Wirkung bemißt, mit welch starker Phantasie und schöpferischer Kraft Galilei begabt gewesen sein muß und wie sein Intellekt arbeitete.

Das Luthersche „Gott helfe mir, ich kann nicht anders!", das Giordano Brunosche „Ihr, die ihr mich zum Feuertode verurteilt habt, fühlt vielleicht größere Furcht als ich, über den ihr urteiltet!" sind mir psychologisch viel wichtiger und sagen mir mehr, als die feinsten Analysen.

Ja, ich gehe noch weiter und behaupte, daß die Sucht des Volkes, Anekdoten zu erfinden und

selbst zu bilden, hauptsächlich dem Drange entspringt, einen bedeutenden Menschen rasch und gewissermaßen intuitiv begreifen zu können. Solch eine Anekdote, anfangs vielleicht gar nicht charakteristisch für den, um den sie gesponnen ist, charakterisiert doch recht gut den Geist ihrer Erfinder und den Geist der Zeit; allmählich erfährt die Anekdote verschiedene Variationen; diese werden immer mehr zugespitzt, immer prägnanter, bis das Volk endlich bei der Fassung stehen bleibt, die in der Tat authentisch sein könnte, so sehr ist sie dem Wesen des Helden gemäß.

Aus allen Anekdoten wird aber stark und aufdringlich hervorgehen, daß es zuletzt immer nur das rein Menschliche ist, das uns die Großen näher bringt und uns ihre Werke und Taten am besten begreifen läßt. Wir verstehen oft nicht die ekstatische Sprache des Dichters oder die gelehrte des Forschers oder die schwierige des Philosophen, aber wenn wir erst einen rein menschlichen Zug des Dichters oder Forschers kennengelernt haben, sind wir in seiner Seele nicht mehr so fremd und nehmen rascher zu seinem Werke Stellung. Wie ein Licht, das in einen abgrundtiefen Brunnen hinableuchtet, erhellt die Anekdote uns die Seele. Das Licht offenbart uns zwar keineswegs die wirkliche Tiefe; aber der Schauer in uns ist größer, wenn wir die Tiefe kraft des Ahnungsvermögens uns

unendlich ausmalen können, als wenn wir diese Tiefe bis auf den Zentimeter mit dem Senkblei ausgemessen haben.

Ist erst unser persönliches Interesse erweckt, so ist unsere Lust, den Autor verstehen zu wollen, stärker, unsere Hingabe an das Werk intensiver und unser Verständnis dafür ein um so tieferes. Je bedeutender der Mensch, desto weniger werden wir ihn mit dem Verstande allein umfassen. Die Anekdote hilft uns hier. Sie berichtet uns etwas allgemein Menschliches, aber Charakteristisches, das uns — wenn auch unbewußt — hellsichtig macht für das Wesen des Dichters. Vermöge der Anekdote überbrücken wir mit Hilfe der Phantasie die Lücke, die zwischen dem Charakteristikum der Anekdote und dem Charakter dessen, von dem sie erzählt wird, klafft. So allgemein gewinnen wir ein persönliches Verhältnis zum bedeutenden Menschen. Die Phantasie rekonstruiert ihn, in der Anekdote erleben wir ihn — und dann wird er uns auch zum lebendigen Ereignis.

Aber nicht allein für das Verständnis der Schaffenden ist die Anekdote bedeutungsvoll; das Geschaffene selbst wird durch die Anekdote beleuchtet, ausgeschmückt und lebendig gemacht. Der Dichter, der seine Personen darstellen und psychologisch vertiefen will, hat gar kein anderes Hilfsmittel als das anekdotische Beiwerk; es ist das Fleisch und Blut um das Gedankengerippe. Seine Menschen bleiben Schemen, wenn sie zu

wenig glaubhaft Anekdotisches haben oder wenn das Anekdotische nicht zu den Gedanken paßt, die sie darstellen sollen. Dann kommen wir nie an die Seele dieser Helden heran; es fehlt ihnen dann das Leben, und am Ende glauben wir gar nicht, daß sie eine Seele haben, und wenn, dann sicherlich keine differenzierte. Beim Dichter läuft aber alles auf die Darstellung, auf die Lebendigmachung seiner Probleme hinaus; seine Dichtung ist nichts als ausgeführte Metapher; Metapher, durch anekdotisches Kleid lebendig und wirksam geworden. Goethe will sagen, daß die Werkzeuge des Genies nur in den Händen des Genies gefahrlos ruhen, in den Händen des Stümpers aber diesen vernichten — und er findet, um diesen Aphorismus lebendig zu machen, den Zauberlehrling und die Anekdote mit dem Besen. — Wenn ein schwacher Mensch einer großen Tat nicht gewachsen ist, fällt er selbst als Opfer. Dies so zu sagen, war banal; aber in der Einkleidung der Raskolnikow-Anekdote wirkte die Idee fortreißend. Jedem Roman liegt irgendeine Idee zugrunde — sie kann natürlich dumm sein, banal, neu, gewaltig, raffiniert usw. —, die mit tausend Anekdoten belastet ist; Romane sind ausschweifender Symbolismus, wie die Dramen konzentrierter Symbolismus sind. Und gerade an den Dramen sieht man es am deutlichsten, wie alles Symbolische, Abstrakte in der Kunst nur darstellbar ist im Anekdotischen.

Meine erste Frage bei der Lektüre einer Dichtung lautet nicht: Hat dieser Mensch einen Gedanken? Liegt ihm ein Gedanke zugrunde? sondern: Ist das überhaupt ein Mensch? Und diese Frage wird mir durch die Anekdoten beantwortet, mit deren Hilfe der Dichter seine Gestalt beschreibt und darstellt; z. B. Schiller den Tell in der Hutszene, dem Apfelschuß, dem Sprung vom Schiffe, dem Morde Geßlers usw. Erst wenn mir der Mensch durch die Anekdoten glaubhaft geworden ist, frage ich nach dem Gedanken, den er darstellen soll, — wenn er überhaupt einen darstellen soll. Denn jeder Gedanke ist auch ein Kerker; etwas Begrenztes und Endliches; etwas, das ich ausdenken kann und das ich endlich erschöpfe. Der Mensch aber ist ein Unerschöpfliches. Solange ich auch den Menschen studiere, es bleibt stets ein ungelöster Rest, der mich immer von neuem reizt. Und immer neue Quellen öffnen sich, wenn die alten versiegen. Der Gedanke ist nur das Produkt des Menschen; der Mensch aber ist die Schöpfung eines Allmächtigen.

Der Dichter gibt dem Menschen, den er erschafft, einen leitenden Gedanken, der ihn beherrscht. Hat man diesen gefunden, so hat man den Schlüssel zu seiner Seele. Schließe ich diese auf und finde nur immer wieder Gedanken und Gedanken, so wende ich mich ab, wie von etwas Totem. Ich suche das Menschliche in dieser Seele, das mir der Dichter nur durch Anekdotisches zeigen kann.

Autorität

Was ist Autorität? Wie kommt es, daß dem einen mehr geglaubt und besser gehorcht wird als einem anderen? Offenbar: weil derjenige, dem gehorcht wird, die größte Autorität hat, und weil seine Autorität sich auf Macht stützt. Wo aber keine gebietende Macht ist, müssen sich alle Begriffe der Disziplin auflösen, denn alle Disziplin beruht auf der autoritativen Macht. Diese Macht kann sich auf Gott berufen (der Kaiser, der Papst), auf ein Heer (der Heerführer), auf ein Volk (der Präsident), auf künstlerische oder wissenschaftliche Erfolge (Auszeichnungen, Preise) usw.

Autorität setzt natürlich Glauben voraus. Er ist das wesentlichste Element der Autorität; denn alle Autorität läßt sich im Grunde auf Glaubensfragen zurückführen. Der gläubige Katholik erkennt den Papst als Autorität an, die in dem Augenblick schwindet, wo des Gläubigen Vernunft in des Papstes Unfehlbarkeit Zweifel setzt, die sich bei genauer Prüfung als berechtigt herausstellen. Der Kritiker ist für den Künstler so lange Autorität, solange der Kritiker Lob und Tadel zu analysieren und zu begründen vermag. Der Theaterdirektor ist so lange Autorität, solange die

Schauspieler einsehen, daß der Direktor ihnen in bezug auf das Verständnis und die Auslegung eines Stückes, in bezug auf Regie usw. überlegen ist und in der Beurteilung der einzelnen darstellerischen Fähigkeiten gerecht ist. Der Arzt ist für den Kranken so lange Autorität, solange der Patient an die Unfehlbarkeit ärztlichen Wissens glaubt. Anhaltende Niederlagen müssen selbst den tüchtigsten Feldherrn um alle Autorität bringen, d. h., der Glaube an ihn schwindet, und die Disziplinlosigkeit des Heeres ist dann die natürliche Folge. Das Volk erkennt seinen Kaiser so lange als Autorität an, solange sein Tun und Handeln sich mit der Vorstellung deckt, die das Volk von einem Kaiser hat.

Nun ist die Regierung eines Landes freilich ein viel zu komplizierter Apparat, als daß man in dem Falle die Autorität einem Einzelnen zuschreiben könnte. Nicht der Kaiser ist eigentlich Autorität, sondern seine Minister; nicht die Minister, sondern deren Räte, so daß sich die Autorität eines Regenten eigentlich aus einer großen Summe von Fachautoritäten zusammensetzt. Der Regierungsfachmann für Bergbau oder Eisenbahnwesen braucht nicht das mindeste von Viehzucht oder Gesundheitswesen zu verstehen. Will die Regierung als höchste Staatsautorität beispielsweise hygienische Maßnahmen treffen, so wird sie Rubner zu Rate ziehen, weil er im deutschen Staatsorganismus die größte wissen-

schaftliche Autorität auf dem Gebiete der Hygiene darstellt, und sie wird sich ausschließlich an Rubner, nicht aber etwa an Fischer wenden, der seinerseits wieder die größte Autorität auf dem Gebiete der Chemie ist und nicht das geringste von Hygiene zu verstehen braucht. Somit ergeben sich für die höchste Regierungs-Autorität eine reiche Fülle von Autoritäten auf Einzelgebieten, vor denen die Regierungs-Autorität sich beugen muß und ohne die der Präsident nicht bestehen kann.

Diese Fülle der Autoritäten auf allen Einzelgebieten hebt die Autorität des Staates oder seines Vertreters, des Präsidenten, aber nicht auf, wie man annehmen möchte, sondern stützt sie nur. Der Chefredakteur kann in seiner Zeitung nur die Richtlinien angeben, die von seinem Redaktionsstab eingehalten werden sollen. Der Theaterleiter hat seine Dramaturgen und Spielleiter, seine künstlerischen und technischen Berater, die ihrerseits auf ihren Gebieten wiederum autoritativ sein müssen, um die Autoritätsfülle des Direktors zu mehren und zu stützen.

Die Fragen tauchen auf: Wie entsteht Autorität? Wie wirkt Autorität? Worauf beruht sie?

Autorität entsteht durch aktive und positive Tatsachen: durch Beweise von Mut (im Kriege), durch Erfolg (der siegreiche Heerführer, der erfolgreiche Arzt), durch Macht (Wissen, Geld), durch Kraft, Glück (der Unternehmer), Er-

fahrung (der Beamte), Stellung, Ruf, Alter (der Alterspräsident, der Gemeindeälteste). Oder durch passive und negative Tatsachen: der zwanzigjährige Soldat, der in Schlachten verwundet wurde, ist Autorität gegenüber dem vierzigjährigen Manne, der zum erstenmal im Feuer steht; der Operierte ist Autorität dem gegenüber, der die Operation noch vor sich hat; der durchgefallene Examinand ist Autorität gegenüber dem ungeprüften Doktorandus; der zwölfjährige Tertianer, der seinen Caesar kennt, weiß von Verfassungsfragen mehr als der sechzigjährige Bauer; für das keusche Mädchen von vierzig Jahren ist die Frau von zwanzig Jahren in Liebessachen Autorität. Gegenüber der Ohnmacht, den Zweifeln, der Ignoranz besitzen diejenigen Autorität, die alle diese Stadien hinter sich haben. Autorität kann vererbt werden (Thronfolge, Geschäftsübertragung von Vater auf Sohn) und wächst nach dem Gesetz physikalischer Kraft. Der Rekrut gehorcht dem Unteroffizier, dieser dem Feldwebel usw., folglich gehorcht der Rekrut dem Oberst um so viel mehr, als dieser über dem Unteroffizier steht. Der Schauspieler folgt den Weisungen des Regisseurs, der Regisseur dem Wunsche des Direktors und dieser seinen Aufsichtsräten. Das Kind gehorcht der Erzieherin, diese den Eltern, folglich sind die Eltern für das Kind erst recht Autorität usw. Denn man muß dem Vater erst recht gehorchen, wenn ihm diejenige gehorcht, der man selbst bereits gehorcht.

Autorität haftet allen Symbolen an, sofern sie eine Macht versinnbildlichen (Krone, Zepter, Orden, Geßlers Hut, Doktorhut), deshalb ist es im Grunde gleichgültig, ob ein Kind oder ein Greis auf dem Throne sitzt, da nicht dem Kind oder dem Greis in Person die Autorität anhaftet.

Autorität wird durch Objektivität erreicht und durch Repräsentation. Durch Objektivität als eine Art Interesselosigkeit oder Indifferenz: der Richter, dessen Urteil man sich unterwirft, weil er kein Interesse daran hat, welche der beiden Parteien gewinnt, so daß er also objektiv sein kann; der Präsident, der über den politisch-antagonistischen Parteien steht. Durch Repräsentation: jemand kann kraft seines überragenden Geistes oder seiner Geldmittel oder dank seiner bloßen äußeren Erscheinung ein Wissensgebiet, einen Fabrikbetrieb repräsentieren.

Autorität wächst nach drei Gesetzen:

1. Im Verhältnis zum Abstande von Macht und Ohnmacht, Erfolg und Niederlage, Wissen und Unwissenheit, Kunst und Dilettantismus usw.

2. Nach dem Gesetz des Ineinanderwirkens von Autoritäten.

3. Nach den mystischen Kräften des Wunders: der König ist von Gottes Gnaden (Louis XIV.); der Papst ist Gottes Stellvertreter auf Erden; der Feldherr hat Amulette (Wallenstein) oder seinen Stern (Napoleon); der Arzt vollbringt Wunder (Parazelsus); der Gelehrte steht mit

bösen Geistern im Bunde (Faust); der Dichter folgt höheren Eingebungen (Goethe, Heine).

Die drei Kräfte der Autorität heißen Distanz, Suggestion und Glaube, wobei es gleichgültig ist, ob man an Gott glaubt oder an das Gesetz oder an Mysterien. In jedem Falle setzt der Glaube eine Überwältigung des Geistes voraus, gleichviel ob der Lehrer, der Pfarrer oder der Richter Autorität ist. Autorität ist mit einem Worte alles, was herrscht und dominiert. Viele Menschen lassen sich durch ihren Kopf beherrschen, andere durch ihr Herz, wieder andere durch ihren Magen, noch andere durch andere Organe. Daher der volkstümliche Ausdruck für einen Menschen, der etwa von seinem Sexus oder anderen Trieben beherrscht wird: er habe den Kopf verloren. Immer kann nur eines oder einer herrschen: einer ist Herr, einer ist Knecht.

Herrscher sind diejenigen, die keiner wesentlichen Erscheinung des Lebens gegenüber indifferent bleiben und ihren eigenen Willen denen vorschreiben, die den wesentlichen Erscheinungen des Lebens gegenüber passiv bleiben und sogar die Herrschaft eines fremden Willens herbeisehnen. Beide Gruppen zu meiden ist das höchste Ziel des Buddhisten: frei von allem Willen zu sein; frei von dem Willen zu herrschen und frei von der Sehnsucht beherrscht zu sein.

Umsturz und Tyrannenbeseitigung sind stets die Reaktionen gegenüber einer lästig gewordenen

oder bankrotten Autorität. Wenn ein Volk den fremden Willen abschüttelt, entstehen Revolutionen; sie sind nichts anderes als Auflehnung des bisher passiven Volksteiles gegen eine Autorität, der sich dieses Volk entwachsen fühlt (Väter und Söhne). Für das breite Volksempfinden ist Tyrannei nichts anderes als Pedanterie in der Anwendung der Autorität. Die geistlose Pedanterie, der Bureaukratismus ist es, der die Regierung zu allen Zeiten unbeliebt gemacht hat.

Ein Volk, das der qualifizierten Autorität Nichtachtung entgegenbringt, leidet an einem sittlichen Defekt, sagt Feuchtersleben; Überschätzung der Autorität oder Duldung einer desqualifizierten Autorität weist auf einen intellektuellen Defekt hin und auf Mangel an Reife.

Der Wert der einzelnen Autoritäten kann an sich natürlich sehr verschieden sein. Autorität kann Vorteile oder Nachteile bringen, Segen oder Fluch, Förderung oder Hemmung — mit dem Wesen der Autorität hat dies nichts zu tun. Dem einen ist Shakespeare Autorität, dem anderen Schiller, dem einen Marc Aurel, dem anderen Nero. Dies gehört bereits in das Gebiet der Glücks- oder Unglücksfälle, denen die einzelnen Völker ausgesetzt sind. Übrigens hat jede Autorität ihren Höhepunkt und ihren Niedergang. Denn eine Autorität, der man sich ebenbürtig fühlt, ist keine Autorität mehr; ebenso wie ein Glaube, den man überwunden hat, sein Mysterium

für uns verloren hat. Es liegt in der Natur der Autorität, daß sie eines Tages überwunden werden kann, und es ist das Zeichen geistigen Wachstums, wenn das Volk seine Autoritäten stürzt. Wer seine Götter als Götzen erkannt hat, muß sie zertrümmern. Wie alles auf Erden ist auch die Autorität vergänglich. Allem Aufblühen folgt naturnotwendigerweise das Verwelken. Sterne, die aufgehen, verlöschen auch wieder. Tag muß Nacht werden, Frühling will Herbst werden, Leben wandelt sich in Tod.

Die Meister der Kritik

Digitized by Google

In der Vorrede seiner Essays, die 1580 erschienen waren, sagt Montaigne: „Ich habe dieses Buch meinen Verwandten und Freunden gewidmet, damit sie nach meinem Tode einige Züge meines Wesens und Fühlens darin wiedererkennen und mich dergestalt stets in meiner ganzen Eigenart lebendig in Erinnerung haben." Montaigne gab also gewissermaßen Stichproben seiner Denkart, seines Wissens und Wesens.

Er war der Meinung, je richtiger und unverblendeter man sich selbst beobachte, um so besser erkenne man die anderen und gewinne den Standpunkt einer ruhigen menschenkundigen Betrachtung der Dinge. „C' est moi, que je peins!" ist der Leitsatz seiner Essays.

In eigengeprägten Gedankengängen behandelte er allgemein interessierende und allgemein verständliche Fragen, die er von allen Seiten rasch und dennoch scharf beleuchtete, ohne sich lange bei der einzelnen aufzuhalten. Eine Frage weckte zehn neue in ihm, die er alle aufnahm, um ohne Zwang und Künstelei im Vorbeigehen zu sagen, was er davon wußte. Seine Aufsätze sind einem Baume vergleichbar, der erst ein Stück weit einsam in die Höhe wächst, ohne jedes Geäste

und Blattwerk, dann aber plötzlich mit aller Macht und nach allen Seiten hin sich zu verzweigen beginnt. Kaum ist ein Ast im Entstehen, schon keimt ein neuer Zweig daran, um wieder neue Knospen zu treiben und neue Fruchtbarkeit zu verheißen. Montaigne behandelte seine Themata fragmentarisch. Der Leser konnte daran noch weiter arbeiten und die Gedankentorsi nach Lust und Neigung ausbauen. Vieles stand zwischen den Zeilen, das meiste war nur andeutungsweise ausgesprochen; vollkommen ausgesponnen wurde der Faden aber nie.

Durch Montaigne jedoch ist der Essay noch nicht — wie man annimmt — zu seinem großen Ruhme gelangt; erst Bacon begründete seinen literarischen Wert. Salzkörner nennt er einmal seine Essays, die nur den Appetit anreizen sollen. Größere Abhandlungen zu schreiben, habe weder der Autor immer Zeit, meinte er in seiner Widmung an den Prinzen von Wales (1612), noch gönne das Publikum sich die Muße, sie zu lesen. Sein anstrengender Dienst habe ihm nur Zeit gelassen, eine Reihe kurzer Bemerkungen aufzuzeichnen, die er „Essaies" nenne, ein neues Wort für eine alte Sache; denn Senecas Briefe an Lucilius seien auch nichts als „Essaies".

Bacon scheint seinen Zeitgenossen Montaigne nicht zu kennen, denn nirgends zitiert er ihn. Bacons Essays sind auch nicht, wie die Montaignes, Abhandlungen zur Kennzeichnung seiner

eigenen Persönlichkeit, sondern gleichsam knappe Grundrisse zu ungeschriebenen, umfangreichen Büchern, die den Zweck haben, uns zu belehren. Das persönliche Moment tritt dabei ganz in den Hintergrund oder spielt doch nur eine untergeordnete Rolle.

Addisons (um 1710) im „Spectator" veröffentlichte kleine, geistreiche Abhandlungen waren für die höheren Gesellschaftskreise geschrieben, die auf stilistischen Schliff und auf schriftstellerische Kultur mehr Wert legten, als auf eine kraftvoll männliche Begeisterung. Darum spiegelt jede Zeile Addisons seine Unterwürfigkeit unter die Gesetze der französischen Ästhetik. Trotzdem liest man heute, nach mehr als 200 Jahren, diese gefühl- und geschmackvollen Aufsätze noch wie ein zusammenhängendes fesselndes Buch und erfreut sich an der Wärme und Wahrheit des Tones, an der Kenntnis des menschlichen Herzens, der Tiefe des Humors und an der Unerschöpflichkeit der Einfälle und der Erfindung, die fast an das Wunderbare grenzt.

Locke und Hume haben wieder eine andere Form für ihre Essays gewählt. Nie wurden philosophische, ästhetische und religiöse Fragen mit größerer Klarheit, größerem Verstande und einer ruhigeren Sicherheit der Darstellung geschrieben; nie brachten die Schilderungen der Charaktere, Gedanken und Gefühle historischer Persönlichkeiten einen stärkeren Eindruck drama-

tischer Wirklichkeit hervor. Aber trotzdem sind diese Aufsätze allzusehr mit systematischen Kenntnissen belastet, um die Lektüre zu einem Vergnügen zu gestalten, und sie überschreiten auch dem Umfange nach die enge Grenze des Essay.

Erst im achtzehnten Jahrhundert, in der Blütezeit der machtvollen Zeitschriften, wird der Essay fast die allgemeine und beliebteste literarische Ausdrucksform. Voltaires „Englische Briefe" sind die glänzendste Schöpfung dieser Art: französischer Skeptizismus im Briefgewande Senecas. Diese Briefe sind geistreich, voll doppelzüngiger, zweischneidiger, stacheliger Worte, brillierend und durch ihre Logik verblüffend. Über allem aber, als ein unsterbliches Werk erster Größe, steht „Rameaus Neffe" von Diderot, ein essayistisches Meisterwerk, „das man immer mehr bewundert, je mehr man damit bekannt ist" (Goethe).

Daß der Essay seitdem weit mehr als früher gepflegt wird, liegt nicht zuletzt an dem Grunde, den schon Bacon betont hat. Was auf wenigen Seiten zusammengedrängt werden kann, wirkt schon durch die Zusammenziehung des Stoffes und des Ideengehaltes bedeutender und eindringlicher.

Im folgenden will ich versuchen, mit ein paar Strichen die charakteristischen Züge einiger Schriftsteller zu geben, die ich für die typischen modernen Repräsentanten des Essay halte; eine

ebenso interessante wie dankbare Aufgabe, die ich durchaus subjektiv und keineswegs erschöpfend behandle. Ich habe Ralph Waldo Emerson gewählt, Walter Pater, Leo Berg, Georg Brandes, Ellen Key und Maurice Maeterlinck. Wenn ich betone, daß meine Wahl kein Werturteil bildet, werden sich auch diejenigen beruhigen, die beispielsweise den Mystiker Rudolf Kassner in dieser Reihe vermissen, einen der tiefsten Geister unserer Zeit, oder den von Geist und apartem Wissen strotzenden französierenden Franz Blei oder den allen überlegenen Lucianschüler Anatole France oder den Maximilian Harden der Frühzeit, dessen jüdische Assimilierbarkeit und Intuition ebenso zu bewundern sind wie seine unerschöpflichen Lesefrüchte, und vielleicht noch einige andere Essayisten von besonderer Prägung, wie Karl Kraus und Alfred Kerr. Es kam mir nicht auf Vollständigkeit an, sondern auf die jeweils verschiedene Artung des Geistes. Wenn ich vom geistigen Wesen Maeterlincks spreche, denke ich an Mystiker überhaupt, also an Kassner, Lafcadio Hearn, V. E. Gebsattel, Hans Dankberg und verwandte Geister. Für Leo Berg konnte ich ebenso gut Samuel Lublinski setzen, Kurt Walther Goldschmidt oder irgendeinen anderen talmudisch-rabulistischen, verkannten und unbekannten bedeutenden Kopf.

Es sind also nicht so sehr Unterschiede des Arbeitsgebiets, als Unterschiede der schaffen-

den Individualitäten, die ich erwäge. Wenn Berg, Key und Maeterlinck über die Liebe schreiben, so fesselt mich nicht so sehr der Gegenstand, wie die Art seiner Behandlung, der Unterschied der Begabung und des Temperaments, der Fragestellung und Entwicklung eines Themas. Ein erwähnenswerter Zufall ist es, daß fast ein jeder dieser Essayisten über den anderen geschrieben hat; Brandes über Ellen Key, Key über Brandes, Maeterlinck und Berg über Emerson, Berg und Key über Maeterlinck — und vielleicht ist dies mehr als Zufall.

Der Helmholtzsche Satz, daß in jedem Forscher auch ein Dichter stecken müsse, läßt sich dahin umkehren, daß auch in jedem Dichter ein Forscher steckt. Herder, Wieland, Goethe, Schiller, Bürger, Lichtenberg, Heine, Grabbe — um nur einige zu nennen — haben oft die Form des Essay gewählt, um ihre Gedanken ohne die Maske erdichteter Gestalten ans Licht zu geben. In unserer Zeit ist es nur eine kleine Gemeinde echter Könner und Kenner, die den Essay überhaupt noch vertritt. Die Dichter sind, mit geringen Ausnahmen, nicht darunter, wohl aber sind diese Forscher Dichter.

Und der universellste vielleicht ist Emerson.

Er begann, wie sein Vater, als Prediger, um sich im späteren Leben in die Einsamkeit zurückzuziehen. Seine Essays sind, stilistisch gesehen, eigentlich nur Predigten großen Stils, und ihr

Thema ist stets die Souveränität des Individuums. Unabhängigkeit ist sein stolzestes Schlagwort, Wahrheit sein liebstes. Er entfaltet vor den Augen des Idealisten die Erfolge der praktischen Arbeit und zeigt den Realisten die Hoheit idealer Gedankenarbeit. Er ist kein Wegbahner, aber ein Wegweiser. Carlyle war es, der von Emerson sagte, „er sei wie eine himmlische Vision zu ihm herabgestiegen," und der Physiker Tyndall wollte gar alles, was er geleistet hatte, Emerson gedankt wissen, der seinem Geiste Anstoß und Richtung gegeben habe. Maeterlinck aber nennt ihn den guten und morgendlichen Hirten, den Weisen des Alltags, der dem gleichmäßig dahinrinnenden Leben die verlorenen Horizonte wiedergegeben, der uns mit Einfalt die geheime Größe unseres Daseins offenbarte. Als Emerson starb, war man sich allgemein darüber einig, daß die heutige Epoche geistigen Daseins in Amerika von ihm geformt worden sei. Hermann Grimm, der begeisterte Apostel und Geistesverwandte Emersons, spricht von ihm wie von einem neuentdeckten Erdteil. „Ich kann nicht anders," sagt er, „als mit inniger Verehrung seinen Schritten folgen und ihn anstaunen, wie er das Chaos des heutigen Lebens sanft und ohne Leidenschaft in seine verschiedenen Provinzen abteilt."

Emersons Essays, die alles im Bereiche menschlicher Erfahrung Liegende umfassen, sind überschrieben: Selbstvertrauen, Schicksal, Macht,

Natur, Gottesdienst, Schönheit, der Dichter usw.; aber sie behandeln streng genommen eigentlich nie das, was sie versprechen. Man könnte die Gedanken, die in seinen Schriften niedergelegt sind, sehr wohl in eine andere Reihenfolge bringen und durcheinanderwirren — und das Ganze würde dennoch keine Einbuße erleiden. Weil seine Gedanken eines Systems nicht bedürfen, weil sie aphoristisch wirken. Sie stehen da und tragen ihre Logik in sich; wo sie stehen, ist gleichgültig. Emerson häuft wie Smiles oder Stanton Beispiel auf Beispiel, Sentenz auf Sentenz und Zitat auf Zitat (es gibt in seinen Werken, wie Oliver Wendell Holmes ausgerechnet hat, 3393 Zitate). Das hat etwas Akzentloses, Eintöniges; aber es erklärt sich aus der Einheitlichkeit des ganzen Mannes, der — sooft er auch aus dem reichen Schatze seiner Lebenserfahrung, aus dem großen Vorrate seiner Gleichnisse und dem tiefen Brunnen seines Wissens schöpft — immer etwas Kluges und Edles zu sagen hat, für das er nicht erst nach stilistischen Effekten sucht. Es ist so wenig Plan und Ordnung in seinen Sätzen wie in einer Linde, deren Äste sich zwar unsymmetrisch da und dorthin verzweigen, im ganzen gesehen aber doch eine prächtige Baumkrone bilden. „Wenn ich meine Gedanken aufschreibe, strebe ich nicht nach Ordnung, Harmonie oder nach Ergebnissen. Ich sorge mich nicht darum, wie sie zu anderen Gedanken und anderen Stimmungen

sich schicken; ich hoffe, sie werden es tun. Deshalb sind sie auch nicht näher untereinander verwandt, als jede Minute eines Jahres mit einer anderen weit entfernten. Gedanken und Minuten haben ihr eigenes Verhältnis der Anziehung, das sich gewiß im Laufe der Zeit aufklären wird."

Emerson sagt alles leidenschaftslos und ohne Steigerung, so, als ob in seiner Seele immer ruhiger Festtag wäre. Und diese schlichte Größe wirkt wohltätig. Er hasst nicht, er widerspricht nicht und bekämpft nicht. Es erquickt das Herz, sich bis auf den Grund in die Beschauung seines sonnigen Gemüts zu vertiefen. In ihm wohnt keinerlei Eitelkeit. Sein moralischer und durch Kunst verfeinerter Wesenskern wirkt auch auf den Unvorbereiteten, Unwissenschaftlichen und Unwissenden mit der hinreißenden Kraft einseitiger Überzeugung. Es spricht ein Dichter aus ihm, und er ist auch, wie es der Dichter sein soll, niemals und immer religiös, durch und durch Pantheist. Und er söhnt aus mit dem Leben. Was erst Bedrängnis war, wird Erlösung; Schmerz wird Freude und Leid wird Lust. „Verbessert, o ihr gütigen Götter" — bitten wir täglich — „diesen Mangel in meiner Sprechweise, in meinen Umgangsformen, in meinem Vermögen, der mich ein wenig aus dem großen Ringe ausschließt! Verbessert ihn und laßt mich den anderen gleich werden, die ich bewundere, und auf gutem Fuß mit ihnen stehen!" Aber die weisen

Götter sprechen: „Nein, wir haben Besseres für dich. Durch Demütigungen, durch Niederlagen, durch den Mangel an Liebe und Sympathie, durch Abgründe von Ungleichheit sollst du eine umfassendere Wahrheit und Menschlichkeit als die eines eleganten Herrn erkennen. Ein Hausbesitzer aus der fünften Avenue, ein Villenbesitzer in Westend ist noch nicht der höchste Menschentypus."

Solcher Art ist die Philosophie Emersons, so sein Stil. Volltönend, tiefklingend und starkstimmend; hier und da salbungsvoll und priesterlich, aber immer dichterisch; sicher im Bild und groß in der Auffassung der Dinge. Und während man ihn liest, hat man das Gefühl, als spräche der beste Freund zu einem; als habe man niemals so weise junge Worte gehört, so voll milden Ernstes und adelnder Liebe.

Von anderer Art ist der Engländer Walter Pater; auch er befolgt das Goethesche Prinzip, daß es wertvoller für uns sei, die Vorzüge eines Werkes und seines Urhebers zu kennen, als die Fehler. Er tadelt nicht, wie andere Kritiker, auch im Monde die Flecken; mit seinen feinen Gläsern sieht er, daß das, was jene für Flecken ansehen, erhabene Berge sind, versteinerte Wälder, zu Silber geronnene Ströme, schrecknisbergende Klüfte. Und dennoch schwebt über seinen Worten eine feine, kaum verspürbare Skepsis, die Skepsis einer ganz raffinierten Kultur und eines außer-

gewöhnlichen Geschmacks. Man wird bei Pater vergebens nach lautem Tadel suchen; aber wer zwischen den Zeilen zu lesen vermag, merkt bald, daß er auch stillschweigend zu verdammen weiß. Emerson spricht zum Volke; er braucht für seine großen Worte und für sein breites ethisches Pathos eine weite Resonanz, und darum bewegt sich seine Rede immer hart am Rande der Flachheit fort; Pater dagegen spricht zu einem kleinen erlesenen Kreis und manchmal nur zu sich selber und zu seinem eigenen Vergnügen. Essays wie „Die äginetischen Marmorgruppen", „Die Bacchanalien des Euripides", „Der verborgene Hippolytos", „Das Zeitalter der Idole" verlangen zu ihrer Würdigung jene Wenigen im Publikum, die ihr künstlerisches Vergnügen ausgewählt und kritisch genießen, die ein Buch vielleicht mehr um seiner prachtvollen Form, als um des Inhaltes willen lieben; die eine künstlerische Freude besitzen am Wort, das zum Geschmeide geworden ist. Man kann bei Paters Büchern tatsächlich von einer Art Goldschmiedearbeit sprechen, so viel ist oft an den einzelnen Sätzen gefeilt. Die Sprache in seinen Essays über Kunstwerke der Renaissance, über Botticelli, Michel-Angelo, Leonardo da Vinci, du Bellay, Coleridge, Winckelmann und andere Porträts, zittert noch von den Eindrücken, die er durch die Künstler empfangen hat, und auch die Wahl gerade dieser seltenen Geister ist be-

zeichnend für seine ausgesuchte Feinheit, seine leise Erotik und Subtilität. Er liebt es, in seinen Analysen sich meist mit solchen Repräsentanten des künstlerischen Charakters zu beschäftigen, deren Anziehendstes eine gewisse Vornehmheit ist, das, was wir in gutem Sinne „selten" nennen.

Es ist schon oft gesagt worden, daß er das schönste und sorgfältigste Englisch schrieb, das je vor ein Publikum kam. Auch darin kommt seine Vornehmheit und sein Ästhetentum zum Ausdruck. Er liebt über alles die ästhetische Ruhe; es ist etwas Gegenwart-Feindliches in ihm, und er steht gewissermaßen außerhalb seiner bewegten Zeit. Er läßt es sich Mühe kosten, seinem Leser ein künstlerisches Vergnügen zu bereiten. Große Gelehrsamkeit in bezaubernder Form mit einem exotischen Hauch darüber, oft faszinierend im Wort wie in der Analyse, — dies sind die charakteristischen Erkennungszeichen seiner Essays. Da ist nicht ein Wort, das nicht auf seine Wirkung und Klangfarbe studiert wäre; alles vielmehr bewußte, feinste Ziselierarbeit. Er bricht den rauhen Fels aus der Brust der Erde und haut die wundervollsten Tempelkapitäle daraus. Er versteht es, den spröden Stoff geschmeidig zu machen und seinen Sätzen eine Melodie zu geben, die sich liedmäßig in unser Herz einschmeichelt und unseren Verstand bezwingt. Eine unerbittliche Logik hält diese Sätze zusammen. Er ist mit einer Unmenge Wissen

beladen, und man wird ihn doch nie dozieren hören. Seine Studien sind vielmehr Poesie gewordene Philosophie, und dies ist umso bewunderungswürdiger, wenn man bedenkt, daß es stets die Philosophie war, die Pater vor der Literatur und Kunst anzog; daß er in ihr gewissermaßen herrschte. Es tut der Wahrheit und Feinheit der „Imaginären Porträts" keinen Abbruch, daß sie bloße psychologische Konstruktionen, daß sie Dichtungen sind voll schemenhafter Charaktere, von Bildern durchwebt, über denen eine unendliche Weichheit und Sanftmut liegt, ein Duft von Frühlingserde, eine Spur von der Grazie und Vornehmheit Watteaus und von Diderotschem Geist. Seine Gestalten haben etwas Traumhaftes; man sieht sie, hört sie, aber nur mit den lauschenden Sinnen der Einbildungskraft; sie haben Farbe und Leben, aber nur das leise Leben des Traumes. Rufe sie an und sie fliehen dich; verschwinden, wie unter einer Tarnkappe. Es sind die Gedanken, denen Pater ein menschenähnliches Gewand gegeben hat, in denen sie einhergehen. Entkleide diese Ideen der leichten Hülle, und es bleibt eine psychologische Studie übrig, eine literarische Phantasie, die Analyse eines Bewußtseinszustandes, einer geistigen Entwicklung, eines Mythus. Pater nannte die „Imaginären Porträts" sein natürlichstes Buch; das reifste, farbenprächtigste und am meisten geschliffene ist es sicherlich.

Er ist ein ausnehmend großer Künstler des Wortes. „Denn Worte, Worte mit all seiner feinsten Kunst gehandhabt, Worte sollten schließlich sein Rüstzeug des Krieges bilden ... Mochten andere die heimische Sprache, jenes offene Feld für Zauber und Herrschaft über die Menschen, vergewaltigen oder vernachlässigen, er wollte sie ernsthaft studieren und die genaue Gewalt jeder Phrase und jedes Wortes erwägen, als sei es ein kostbares Metall; und indem er die späteren Assoziationen entwirrte und auf den ursprünglichen und naiven Sinn einer jeden zurückging, wollte er all dem Reichtum verborgener figürlicher Rede seine volle Bedeutsamkeit zurückgeben und ihre abgenutzten oder getrübten Bilder ersetzen oder neu beleben."

Ich entnehme diese Stelle, die genau Walter Paters Art charakterisiert, seinem bezaubernden Werk „Marius, der Epikureer". Man hat den Eindruck, als sei diese Köstlichkeit Paters für einen kleinen Kreis antiquitäts-begeisterter Künstler geschrieben, so fein, so würdig, so erlesen im Typus ist die Spiegelung der alten römischen Welt. Er entrollt hier ein Kulturgemälde im Geiste Diltheys etwa, der die philosophischen Ideen einer bestimmten Epoche nicht als etwas von allen übrigen Dingen Losgelöstes betrachtet, sondern als einige der sehr zahlreichen Fäden, aus denen ein Zeitbild sich zu einem Ganzen webt. Pater gibt das Porträt eines imaginären

Römers — des Knaben, des Jünglings und des Mannes, der der epikureischen Lehre nachzuleben bestrebt ist; nicht jenes Epikur, den die flache Landläufigkeit als einen voluptiösen Völler ausgeschrien hat — das dürfte seinem Schüler Aristipp gelten! —, sondern des historischen Epikur, der als Philosoph und Mensch ein gleich ernster und nüchterner Eklektiker war. Marius lernt am Hofe des philosophischen Königs Marcus Aurelius sehr viele seiner großen Zeitgenossen kennen; wir sehen Galen seine ärztliche Praxis üben; hören den vergötterten Apulejus beim Gastmahl über das goldene Buch plaudern, werden vom überlegenen Lucian mit kluger Ironie unterhalten und wohnen den Sitzungen bei, in denen Marc Aurel selbst seine herrlichen, an Maximen so reichen philosophischen Reden hält. Wir schauen die verheerende Gewalt der Pest, werden in die Arena geladen, um den brutalen Kämpfen zwischen Mensch und Tiger beizuwohnen, und erleben noch den tumultuarischen Einbruch des Christentums in die Welt der römischen Götter.

Aber es ist überflüssig und fast lächerlich, von stofflichen Dingen zu reden, wenn man von einem Buche Walter Paters spricht. Unsere Bewunderung gehört in erster Reihe dem Stilisten.

Von gleichem Raffinement und künstlerischer Rundung ist auch seine Kritik; sie ist mit einer Sorgfalt und Selbststrenge geschrieben, wie nur je ein schöpferisches Werk. Sie erfüllt alle die

Forderungen, die Pater an eine Kritik überhaupt stellt. „Die Aufgabe des ästhetischen Kritikers" — sagt er in den Renaissancestudien — „besteht darin, die Eigenschaften zu unterscheiden, zu bestimmen und von ihren Zusätzen zu trennen, wodurch ein Gemälde, eine Landschaft, eine edle Gestalt im Leben oder im Buche solche angenehme Einwirkung hervorruft; anzugeben, wo der Ursprung dieser Einwirkung liegt und unter welchen Bedingungen sie zum Bewußtsein kommen. Sein Zweck ist erreicht, wenn er diese Eigenschaft entdeckt und vorgemerkt hat, wie ein Chemiker ein natürliches Element für sich und andere feststellt." Und an einer anderen Stelle: „Was wir tun müssen, ist ein unaufhörliches, neugieriges Prüfen von Meinungen und Suchen von neuen Eindrücken, — niemals einschlafen und uns nie beruhigen bei der bequemen Denkweise eines Comte, Hegel oder unserer eigenen. Philosophische Theorien oder Ideen mögen als Gesichtspunkte, als Hilfsmittel kritischer Betrachtung dazu beitragen, das zu beobachten und zu sammeln, was sonst vielleicht unbemerkt an uns vorübergehen würde." Aber alle Theorien scheinen ihm grau. Philosophie ist für Pater etwas Lebendiges, der Streit der Temperamente, das Drama der Gedanken, der Zusammenprall verschiedener Welten.

Arthur Symons, der Pater persönlich kannte, schildert ihn uns als einen vorsichtig zurück-

haltenden und zusammenfassenden Geist, kraftlos und asketisch, sinnlich und geistig. „Er verlangte vom Leben, daß es ihm mit einem gewissen Zeremoniell nahe, und hütete sich vor den Indiskretionen plötzlicher Ereignisse; und wenn sein ganzes Leben ein der Kunst Dienen war, so richtete er sein Leben so ein, daß es so stark wie möglich von dieser wahrhaften Hingabe gefördert würde."

Die erste Hälfte dieses Satzes darf man auch auf Leo Berg anwenden; aber man muß den Satz anders beenden. Denn wenn Bergs ganzes Leben auch ein der Kunst Dienen war, so besaß er nie die Mittel, es sich so einzurichten, daß zwischen Kunst und Wirklichkeit eine wenn auch nur geringe Harmonie geherrscht hätte.

Wenn man in Armut und Häßlichkeit lebt, ist es so natürlich, sich nach Schönheit zu sehnen; aber es ist die vollständige Tragikomödie, wenn man einen Menschen, dem die Götter kaum das tägliche Brot gegeben — und zwar Brot im gemeinsten Sinne! — sein Leben lang über den Gesetzen der Schönheit grübeln sieht.

An Leo Berg, diesem so eindrucksfähigen, für die leisesten Eindrücke so empfänglichen Schriftsteller, kann man wie an einem empfindlichen astronomischen Instrument studieren, unter welchen Nöten — seelischen und äußeren — ein moderner Künstler zu leiden hat und was uns alle im tiefsten Innern erzittern macht. Er hat

die künstlerischen, erotischen, ethischen und sozialen Probleme, die unsere Zeit aufwühlen, an sich erlebt; an sich, weil er ein latenter Dichter ist. Und darum ist alles, was er sagt, lebendig im Ausdruck, zeitspiegelnd in der Stimmung und aufklärend für den individuellen wie für den gesellschaftlichen Menschen. An gegenwartbewegende Fälle anknüpfend, legt er die Brechhaftigkeit, Kleinlichkeit und Kleinheit seiner Epoche bloß, sich freuend am verborgenen Großen, sich ärgernd am Geringen, das sich aufwirft. Da kocht ein vernichtender Zorn empor über angebetete Götzen, da jauchzt eine maßlose Freude über verkannte und verkappte Schönheit. Und da ist die herbe Ironie, die aufstachelnde Bosheit und der lustige Spott, die nur je ein starkes Temperament in sich getragen. Nie ein Liebäugeln und nie ein Einräumen. Die Wahrheiten des Alltags, die gegen seine Natur gehen, verfolgt er mit grimmem Haß. Man sieht seine Florettklinge blitzen. Man sieht ihn dreinschlagen, und man hört heraus, welche Freude es ihm macht, gegen die Dummheit vom Leder zu ziehen, gegen die Hydra der Talentlosigkeit und gegen das Pfaffentum in Literatur und Kunst. Er haßt die Verlogenheit mit einer unerhörten Kraft. Es wird ihm beinahe physisch übel, wenn er sieht, wie sich die Literaturbonzen breit machen und wie ein kleiner Wanzerich zum König der Dichter ausgerufen wird. Er schlägt furchtlos

drein und macht alle Papstgläubigen und alle Kleinmütigen zu seinen Feinden. Er stellt sich gern auf die Seite der Angegriffenen, selbst wenn die Angegriffenen in den Augen der Menge zu Recht gezüchtigt worden sind. Er ist immer dort zu finden, wo es gilt, Unterdrückte zu befreien, Beleidigte zu rehabilitieren, Unbekannte ans Licht zu ziehen, schnödes Unrecht zu strafen. Er ist der geborene Räsonneur; ein schlechtes Buch ruft in ihm einen guten Gedanken wach. Er zerschlägt gern die Götter der Menge oder zeigt doch mindestens ihre Jämmerlichkeit („Gefesselte Kunst"). Er mußte ausnehmend viel Gutes und Großes wollen, um so sehr das Kleine und Gemeine zu hassen.

Sehr interessant ist es, zu beobachten, wie der Künstler in Berg seine Leidenschaft mäßigt, wie der Dichter sie gestaltet und wie der Kritiker endlich sich selber gegenüber frei zu werden sucht, sich selber bezweifelt und angreift und sich über sein eigenes Schaffen zu erheben bemüht ist. Jeder Autor müßte, wenn er ehrlich genug wäre, seinem Buche einen Epilog nachschicken, in dem er ihm selbst widerspräche, meint Berg in seinem „Naturalismus", einem ebenso genialen wie reizvollen Buche, einem Werk voll Licht und Lohe.

Bei der Aufzählung der „Menschenrechte" vergißt man stets das Recht, sich zu widersprechen; Berg macht ausgiebigsten Gebrauch davon. Dies

Spiel und Widerspiel, dieser Geist, der sich ewig selbst verneint, ist denn auch allen Schriften Bergs aufgeprägt. Sie haben, was Schopenhauer an der Kritik so liebte, die paradoxale Physiognomie. Eine charakteristische Unruhe und ein gewisser Unfriede liegen darüber. Da spricht ein Mensch, dem plötzlich alles im Leben zum Problem geworden ist und der jedes Problem von allen Seiten darstellen will. Und jedes gibt wieder hundert neue Fragen auf. Nicht genug daran, wird das Problem auch noch jedesmal gewissermaßen aus einer anderen individuellen Anschauung heraus behandelt und seine mannigfache Erklärungsmöglichkeit scharf und prägnant formuliert. Eine Deutung weicht dann von der anderen ab, und die Nuancen nehmen immer neue Farbe an. Es scheint, als hätten sich zehn und mehr gescheite Köpfe hingesetzt, um über ein und dieselbe Sache ihre verschiedenen Ansichten wiederzugeben. Er sagt nie: „Ich habe diese und jene Meinung und sie sei euch heilig", sondern: „Man kann diesen Fall von hundert Seiten betrachten; ich habe sie alle studiert." Er ist nie von seiner eigenen Meinung gefangen; man darf ihn nicht auf sein Urteil von gestern festlegen. Denn er ist immer im Flusse, in beständiger Fortentwicklung, und Treue gegen sein Urteil von ehemals ist ihm gleichbedeutend mit Stagnation. Der Dreißigjährige urteilt über Sudermann anders als der Vierzig-

jährige; aber das liegt nicht allein an Sudermann.

Diese Art macht denn auch Bergs Stil zu einem besonderen. Trotz der aphoristischen Kürze hat seine Sprache dichterische Größe und dramatisches Tempo; es ist die Sprache des Hammers, die er am liebsten spricht. Er zieht die Gedanken nicht wie ein Gummiband auseinander. Er verdichtet und komprimiert; er sagt lieber zu wenig als zu viel. Er kennt die Ökonomie des Wortes und spricht darum gern in Aphorismen. Der Aphorismus ist sein eigentliches Element, insofern er die ganze widerspruchsvolle Seele des Kritikers widerspiegelt, der allemal ein Faust und Mephisto zugleich ist, der allemal Schöpfer und Zerstörer zugleich ist, der sich seinen Genuß, den er aus dem zusammenfassenden Eindruck des Kunstwerkes empfängt, immer durch analytisches Zerlegen trübt. Paradoxe liebt er, weil der Verstand sich an ihnen übt und schärft. Der Leser, der sich zum erstenmal in eine seiner zahlreichen Arbeiten vertieft, wird sofort gefesselt durch einen ungemein klaren Stil, durch eine lückenlose Logik, durch eine fast systematische Anordnung der Gedanken und durch die verblüffend freie, zuweilen draufgängerische Art, in der hier das Wort auftritt. Dementsprechend ist auch die Aufgabe, die sich Berg als Kritiker gestellt hat. Er duldet nicht, daß bei einem Künstler Stillstand eintrete. Wenn es

sein muß, treibt er den Künstler mit schneidendem Hohn vorwärts und mit Peitschenhieben. So wird seine Kritik negativ, kriegerisch, Götzen zertrümmernd. Und doch ein Kunstwerk. Denn auch Zerstören ist Schaffen, wie Schaffen oft Zerstören sein kann. Berg stellt Gesetze auf und befehdet Gesetze; er fördert die Talente, indem er ihnen Fesseln anlegt. Immer fragt er aber nur seine eigene Meinung um Rat. Es ist ein Geist der Unzufriedenheit in ihm, kraft dessen er den Dichter immer vorwärts treibt, ihn nie ruhen läßt, ihn antreibt und stößt, damit er um so rascher von dem Geschaffenen fortkomme und zu neuen Werken schreite. Seine Kritik gleicht dem Sturme, der das Morsche und Schwächliche niederreißt und der die Talente der Starken auf harte und kräftigende Proben stellt. „Durch!" war seine Devise. Und dieses Losungswort stand auch auf der Fahne jenes literarhistorisch berühmt gewordenen Vereins, den er als Jüngling ins Leben gerufen hatte. Alles, was später irgendeinen Namen bekam, ging durch Bergs Wohnung, gehörte zu seinem Verein: Gerhart Hauptmann, Hartleben, Conradi, die Harts, Bölsche, Wille, Kirchbach und viele andere; sie alle danken ihm Anfeuerung und Anregung. Denn er spornte alle, war hinter allen her, und wenn einer seiner Freunde einen Erfolg hatte, nahm er so innigen Anteil daran, als sei es sein eigener Erfolg.

Eine wertvolle Kritik ist für ihn überhaupt nur möglich, wenn sie sich von vornherein in Gegensatz zu ihrer Zeit setzt (eine seiner Essaysammlungen hat den charakteristischen Titel „Aus der Zeit — gegen die Zeit"); wenn sie das Gewissen ihrer Zeit ist und sich als solches zu behaupten weiß. Eine nicht mehr gefürchtete Kritik, eine nicht mehr stechende und quälende Kritik ist gar keine Kritik mehr. Sie sei die Brise, die über stagnierende Wasser fährt, sagte er einmal. Damit sie es aber sein könne, sind für den Kritiker rein äußerlich drei Dinge erforderlich: Die Freiheit der Zeit, um das Werk mit Muße studieren und überwinden zu können; die Freiheit gegen das Werk, um es als individuelles Besitztum zu analysieren und die wirtschaftliche Freiheit.

Sicher war es die ökonomische Gebundenheit, die auch das Ungleichmäßige in Bergs Schriften erklärlich macht. Er selber hat der Frage nach der wirtschaftlichen Basis der Kunst, diesem traurigen Kapitel der Ästhetik, den bedeutenden Essay „Kunst und Kapitalismus" gewidmet. Was er hier sagt, ist mehr als bloße kunst- und sozialtheoretische Erörterung; es ist das traurige Ergebnis seiner Erfahrungen; Selbsterlebnis. Denn im Unterstrom seiner Schriften sieht und hört man sein Leben fließen und pulsen, so sehr sind sie der Ausdruck des ganzen Menschen. Neben monumentalen Aufsätzen wie: „Die Skala der

Kunst", „Etappen des Faustproblems", „Parerga", die stolz auf ihr Ziel losgehen, sind da Essays, denen dieses junge Brausen fehlt, das ihnen sonst eigen ist und die nicht mehr die letzten Gründe aufwühlen. Sie sind zwar immer originell und gut geschrieben, aber ohne inneren Zwang, ohne rechtes inneres Verhältnis, nicht so besiegend. Es sind gute Schwertschläge darin, aber die Lust am Kampfe ist nicht so groß wie sonst. Sonst schlägt er alles wacker nieder, was ihm mißfällt, die Fahnenträger der Dummheit und Verlogenheit, der Talentlosigkeit und Impotenz. Zuweilen steht er aber darüber und resigniert; er schlägt zwar zu, aber er weiß, daß Dummheit unverwundbar ist und Talentlosigkeit eine Hydra, die immer wieder ersteht. Der Kapitalismus ist das Untier, das allen Geist tötet, und schließlich „wird das Geld der Grabstein derer, die es nicht haben".

Berg hat eine reiche literarische Arbeit geleistet. Und er war nicht bloß Literarhistoriker, hatte sich nicht mit Leib und Seele der Literatur allein verschrieben. Der Schrei des ganzen tollen Lebens wurde in seiner Brust aufgefangen, das Schlachtgetümmel des täglichen Kleinkrieges widerhallte in ihm, fand in ihm ein überaus starkes Echo. Er war gleichermaßen Politiker und Philosoph, Ästhetiker und Psychologe, Kunstforscher und Dichter. Es gab keine Erscheinung des Alltagslebens, die ihn nicht interessiert hätte.

Jeden Prozeß, jede politische Dummheit, jede wissenschaftliche und technische Errungenschaft, jede Neuerscheinung in der Literatur prüfte er, untersuchte er mit seinem durchdringenden Verstande und wies alle Dinge an ihren rechten Platz. Er war ein ungemein strenger Richter sowohl der Literatur als auch dem Leben gegenüber. An seine Freunde stellte er außerordentlich hohe Ansprüche und an sich selbst die höchsten. Nichts war ihm gut genug, nichts vollkommen genug.

Ah, wenn ich an alle die Jahre denke, die mich ihm verbanden! Ich brachte sehr bald in Erfahrung, daß die allgemein verbreitete Meinung, Berg sei infolge eines Körperleidens in stets verbitterter und gereizter Stimmung, eine arge Lüge, und daß die Ansicht, er könne nur niederreißen, eine feige Unwahrheit war. Niemand war seelenheiterer als er, niemand ehrlicher und gerechter. Eine große Dosis Selbstironie schützte ihn davor, die Dinge tragisch zu nehmen. Er hatte eine Seele, die von verhaltener Liebe zuweilen überströmte, und wenn man ihn erst vom Schreibtisch losgerissen hatte, war er schlichter als ein Kind. Auf den mehrfachen Reisen ins Ausland, die wir zusammen machten, war er ausgelassen froh wie ein Junge, von olympischer Heiterkeit, trinkfreudig, zu tausend Scherzen aufgelegt, naiv, schwärmerisch, primitiv, zum Jauchzen bereit.

Er arbeitete intensiv und viel und nicht nur am

Schreibtisch. Wenn er sich zum Schreiben niedersetzte, war die Hauptarbeit gewöhnlich schon getan. In der Weinkneipe, im Walde, während einer Plauderei, kurz überall und immer war sein Gehirn in fiebernder Arbeit.

Er verdient es, daß man ihn studiert, erörtert, bekämpft und sich aneignet. Die meisten seiner Essays beschäftigen sich mit den künstlerischen, erotischen, moralischen und kulturellen Maßstäben und Vorurteilen; im übrigen aber hat er über Philosophie und Geschichte, Psychologie und Moral, Liebe und Haß, Freundschaft und Einsamkeit, Staat und Gesellschaft, Lebenskampf und Tod eine Reihe größerer Einzelstudien geschrieben. Was vollends die Literatur angeht, so gibt es schlechterdings keine irgendwie hervorragende Erscheinung bei allen Völkern, der er sich nicht zugewendet hätte. Er kannte die Literaturen aller Zeiten, und er bewies durch etwa hundertfünfzig Einzelstudien, daß er seine Fühler so ziemlich nach allen Ländern der Erde ausgestreckt hatte. Er war im Goetheschen Sinne und im Sinne Emersons ein wahrhaft kosmopolitischer Schriftsteller.

Neben den Werken, die ich bereits genannt habe, hat er noch eine größere Studie über die „Geschlechter" geschrieben, in der er vorzugsweise das Problem der Homosexualität zu beleuchten sucht; ein gedankenkühnes und originelles Werk, dem das jahrelange

Studium einer ungeheuren Literatur zugrunde liegt.

Kurz vor seinem Tode hat er noch einen kleinen Band Essays herausgegeben, der jene drei Persönlichkeiten noch einmal zusammenschloß, denen Zeit seines Lebens in erster Reihe sein Denken und Forschen galt: Heine, Nietzsche, Ibsen. Für Berg, der sich immer mehr zum Individualisten entwickelt hatte, waren Heine, Nietzsche und Ibsen „die wichtigsten und ausgeprägtesten Vertreter des Individualismus". Er fühlte sich von ihnen am meisten angezogen, weil er sich allen dreien so eng verwandt wußte. An Heine zog ihn der Jude an, der Prophet, der Ironiker und der Stilist; an Nietzsche der revolutionäre Denker, der Umwerter, der Aphorist und an Ibsen der Problematiker und Gesellschaftskritiker. Über alle drei hat er vordem in seinen großen Essaybänden „Zwischen zwei Jahrhunderten", „Neue Essays", „Aus der Zeit — gegen die Zeit" schon größere Studien veröffentlicht, die ihren Einfluß, ihre Stellung und ihren Ideenreichtum werteten. Über Nietzsche und Ibsen hat er zwei selbständige, wenig umfangreiche Bücher geschrieben, die in ihrer essentiellen Art das Studium der ganzen Nietzsche- und Ibsenliteratur überflüssig machten. Wie immer, sagte er auch in diesen Büchern auf einer Seite mehr als andere in dicken Kompendien. Dickleibigkeit hielt er gewöhnlich für ein schlechtes Zeichen einer Monographie. Nach-

dem er Nietzsche und seinen mächtigen Einfluß in dem berühmten Buche „Der Übermensch in der modernen Literatur" und nachdem er Ibsen in dem Buche „Henrik Ibsen" in unnachahmlicher Weise analysiert hatte, wollte er sich nun daran machen, auch Heine in größerem Maße gerecht zu werden. „Zu genaueren Ausführungen gerade der Heine-Probleme habe ich vielleicht noch einmal passendere Gelegenheit", schrieb er wenige Wochen vor seinem Tode. „Von den vielerlei Arbeiten und Plänen, die ich habe liegen lassen müssen, ist es mir namentlich um meine Heine-Biographie leid, die ich als eine der mir aus den verschiedensten Gründen besonders zugefallenen Aufgaben betrachte. Dem noch immer vom Haß am meisten verfolgten Dichter, die Gestalt unserer Literatur, die von Lüge und Verleumdung, von Mißverständnissen und Vorurteilen fast ganz unkenntlich gemacht worden ist, sein Recht zu schaffen, ihn gegen Freund und Feind in die rechte Stellung zu rücken, glaube ich einige wichtige Eigenschaften mitzubringen, die zum Teil in meinen besonderen Anlagen und Schicksalen begründet sind, weshalb ich ganz ohne Selbstgefälligkeit davon reden kann, zumal es sich hier um eine wichtige und für gewisse Fragen entscheidende Aufgabe handelt."

Bergs Arbeit läßt sich am besten mit einer Gebirgskette vergleichen, die sich aus mächtigen Erhebungen, aber auch aus Hügeln zusammen-

setzt; die Hügel für jeden ersteigbar, keine großen Reize bietend; die Berge aber voller Schönheit und imposanten Weitblick vergönnend, Eiseskälte in der Höhe, aber Reinheit und Größe. Und der Wind pfeift frisch und befreiend. Auf solche Gipfel zieht Berg sich gern zurück, um von dort seine Lehre von der Schönheit und von der Schlechtigkeit der Dinge zu predigen. Der Genius kommt immer von den Bergen der Wahrhaftigkeit her; alle Größe und Kraft, nach der Menschen dürsten, werden in diesen Hochgebirgen geboren. Von dort sieht Berg herab auf die Welt, die die Heuchelei bedeutet, und zieht uns mit verblüffender und imponierender Brutalität, die wiederum ein Beweis von innerer Stärke ist, die bequemen Schleier vor den Augen fort und zeigt uns, wie verlogen wir sind in unseren heiligsten Gefühlen, wir, die ihre aufrichtigsten Hüter zu sein vorgeben. Und wer ihn mit Hingabe liest, dem kann er eine befreiende Macht werden und ein Wegweiser zugleich.

Man hat Leo Berg oft mit Georg Brandes verglichen, mit dem er nur wenig Wesenszüge gemeinsam hat: die Kraft der Analyse, die Ironie und einen gewissen Atheismus. Sie haben beide die scharfe Dialektik des Juden. Beide wurzeln in Hegel, haben von Hegel das Abstrakte, Spekulative. Aber während Berg noch in seinem Buche „Geschlechter" deutliche Spuren des Hegelschen Einflusses zeigt, hat Brandes von dieser

Einwirkung sich früh befreit. Und während Berg die Probleme mehr mit dem Verstande erfaßt, erklärt sie Brandes mit Hilfe seines Instinkts. Brandes ist eine mehr feminine, passive Natur und hat eine größere Anpassungsfähigkeit. Er ist nicht so grüblerisch. Bergs Stil ist geistig, der Brandessche sinnlich. Dieser läßt das Werk auf sich wirken, um dann sein persönliches Erlebnis mit dem Werke zu erzählen. Berg sucht das Werk zu bezwingen, Brandes läßt sich von ihm besiegen. Er studiert seinen Gegenstand mit außerordentlicher Geduld und Präzision, mit inquisitorischer Peinlichkeit und zugleich mit einer Liebe, die völlig aufgeht in dem Gegenstande, um ihn völlig zu besitzen. Er fühlt die Dinge mehr, als daß er sie mit seinem Verstande zergliedert. Er ordnet seine Vernunft völlig seiner Intuition unter. Er hat ungleich mehr Witterung. Er hat etwas von einer Gerte in seinem Wesen: schmiegsam und im Schwunge sausend.

Brandes übersetzte Mill und Buckle, führte Spencer ein, machte für Taine und Renan Propaganda. Sein Shakespeare-Werk genießt Weltruf; seine „Hauptströmungen" waren von epochaler Bedeutung. Er wurde der Biograph und Interpret Lassalles und Disraelis. Er entdeckte Nietzsche und war der erste, der wirksam von Max Klinger sprach. Die Kenntnis des tiefen Sören Kierkegard verdanken wir ihm. Über die französischen,

russischen, polnischen und vor allem über die skandinavischen Dichter hat uns keiner Besseres und in Kürze mehr zu sagen gewußt als er. Mit gleich erhellender Kraft schrieb er eine große Reihe Essays über deutsche Dichter und Philosophen — dies sollte eigentlich ein Pleonasmus sein! — über Politiker und Staatsmänner. Von fast allen Ländern Europas hat er seine Reiseeindrücke in besonderen Büchern mitgeteilt. Unter alledem viel Mittelmäßiges, Unebenbürtiges, sogar Eintagsware. Es haben die feinsten Geister ihren Niederschlag.

Es ist weder möglich noch notwendig, die ganze Reihe seiner Werke hier durchzugehen; ich möchte nur einige seiner hervorstechendsten Züge in Relief setzen.

Zunächst dies: Brandes ist der wichtigste Kulturbildner der neueren Zeit. Er übt die geniale Kritik großen Stils, von der Schiller träumte, die die Franzosen schufen, Kritik, die Kunst nötig hat, um sowohl die Genesis des Kunstwerkes zu entwickeln, als auch die Elemente und die Wesenheit seines Kunstwertes zu analysieren. Er reichte den Anfängern eine warme und sichere Hand zur Führung und brachte den berühmten Namen große, aufrichtige Huldigung dar. Er urteilt nicht, bevor er mit der ganzen Energie seines Verstehens in das eigenste Wesen des Werkes eingedrungen ist; er gibt große Gesichtspunkte und eröffnet weite Ausblicke in

das geistige Leben der Gegenwart, zeigt den Weg zu neuen Bildungsschätzen. Und in allem wirkt er suggestiv.

Nächstdem: Die moderne skandinavische Literatur beginnt ihre Zeitrechnung mit dem Auftreten von Georg Brandes; sie knüpft an seine Vorlesungen an über die „Hauptströmungen der Literatur des XIX. Jahrhunderts" aus dem Jahre 1871. Er brachte Bewegung in die Stagnation und feuerte die jungen Talente zur Reaktion an, zur Opposition gegen die Romantik. Er wirkte durch seine Vorlesungen leuchtend, wärmend und zündend. Ibsen und Björnson, Jonas Lie, Kielland, Garborg, Strindberg, Jacobsen, Schandorph, Drachmann wurden durch sie angeregt, begeistert und befruchtet. Ihnen allen gab er den Mut zum Genie.

Georg Brandes' geistige Ausgangspunkte waren Hegel und Heiberg; er selber spricht sich darüber in seinem Essay über Heiberg folgendermaßen aus: „Wie überwältigend die Hegel-Heibergsche Aufhebung der Bedeutung des einzelnen Menschen wirkte, dafür sind die älteren Schriften des Verfassers dieser Zeilen (Brandes) Beispiele, um so einleuchtender, weil der Verfasser alles tat, was er vermochte, um sich von dieser ganzen alten Ästhetik loszureißen. — Die älteste Ausgabe des ersten Teiles der „Hauptströmungen" enthält nicht eine einzige Lebensbeschreibung. Die Einzelnen interessieren den Verfasser nur als Wort-

führer für Grundgedanken; sie werden von Strömungen getragen, von Strömungen mitgerissen, bekämpfen Strömungen. — Bei der Persönlichkeit selbst wird nicht verweilt. Der zweite Teil zeigt den Fortschritt, daß die Biographien mitgenommen sind, aber sie sind in der Regel kurz, unvollständig, und — sehr bezeichnend — sie sind durchgehend hinten angeführt, als weniger wesentlicher Anhang zur Schilderung von Werken. Erst wird das ganze Geistesleben des Mannes durchgenommen und gekennzeichnet, dann folgt als Beilage eine kurzgefaßte Biographie der Persönlichkeit, in welcher das Geschilderte wurzelt. Das Werk entfaltet sich nicht aus dieser Wurzel. Es kommt, von dem Ideenlüftchen getragen; der Mensch, die Schlacke, welche übrigbleibt, wenn die Ideen und Formen abgewonnen sind, — diese freilich höchst unentbehrliche Schlacke, — wird dann als notwendiges Übel mit in den Kauf genommen. Ganz so ist in meinem Buche „Die französische Ästhetik der Gegenwart" Taines Persönlichkeit zu allerletzt, nach seiner Lehre skizziert. Erst in den nun folgenden Büchern beginnt ein Menschenstudium, das stets ernsthafter und sorgfältiger wird. Bis zum Jahre 1874 ungefähr hatte ich nicht vermocht in diesem Punkte ganz mit der Überlieferung zu brechen. Aber in zahlreichen anderen Punkten hatte ich es getan, und mit einer Anstrengung, die das jetzt heran-

wachsende Geschlecht kaum verstehen kann, weil es sich längst in die Gedanken eingelebt hat, die man damals nur mit Überwindung denken konnte."

In diesem interessanten Bekenntnis haben wir zugleich eine Probe des Brandesschen Stils, seiner Kritik in der Selbstkritik, seiner Entwicklung und Häutung. Er hat alles getan, um sich dem Hegel-Heibergschen Einfluß zu entwinden; er konnte diese Spuren aber nie gänzlich verwischen. Viele seiner Schriften haben etwas abstrakt Spekulatives, und in den meisten bricht die Vorliebe für eine dialektische Behandlung allgemeiner Ideen durch. Mit Vorliebe wählt er solche Stoffe, die gleichzeitig eine interessante Persönlichkeit und große allgemeine Gedanken darbieten. Wie sein „Sören Kierkegaard" ein individualistisches Stück dänischer Kulturgeschichte darstellt, so repräsentiert sein „Shakespeare" ein Stück englischer Kulturgeschichte, so ist sein „Lassalle" die Geschichte der 48er Jahre und zugleich ein Stück moderner Rechtswissenschaft und Staatsökonomie in persönlicher Form. Was ihn fesselt, ist einerseits das rein Individuelle, „so ein Ding, das nie zuvor gewesen ist und niemals wiederkommen wird," anderseits die großen, bleibenden Ideen des Zeitalters.

Andere Lehrer von Brandes waren Taine, St. Beuve und Hettner. Von Stuart Mill hat er die Schlagwörter von politischer Freiheit, vom Altru-

ismus und der Frauenemanzipation übernommen, mit denen er auf alle, die ihn hörten, weiterwirkte. Taines Definition: „L'œuvre d'art est determinée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des moeurs environnantes" findet man von Brandes fast immer beherzigt. Und es ist nicht zuletzt Taine, der in Brandes jenen Umschwung in der kritischen Darstellung, von der ich sprach, bewirkt hat. Den Menschen nie von seinem Werke zu trennen, sondern im Gegenteil! zu studieren, wie das Kunstwerk, die Blüte des menschlichen Geistes, aus der Wurzel, dem Menschen, herauswächst, und das Kunstwerk nicht nur rein ästhetisch zu betrachten, sondern das eigene Persönliche in die Betrachtung mit einfließen zu lassen, ist die kritische Methode, die Taine befolgte: „Les hommes ne peuvent comprendre que des sentiments analogues à ceux qu'ils éprouvent. Les autres sentiments si bien exprimés qu'ils puissent être, n'ont point de prise sur eux." Und er folgert daraus, „qu'en tout cas compliqué ou simple, le milieu, c'est-à-dire l'état général des moeurs et de l'esprit détermine l'espèces des oeuvres d'art en ne souffrant que celles qui lui sont conformes, et en éleminant les autres espèces, par une série d'obstacles interposés et d'attaques renouvelées à chaque pas de leur développement."

Brandes ist der würdige Erbe dieser Betrachtungsweise. Er studierte Taine, der ihm

„der erste Prosaschriftsteller des modernen Europa“ ist, und sah ihm die kritische Methode ab, durch die allein er als wirklicher Neuschöpfer in der nordischen Kunst dasteht. Und er kommt zu diesem Schluß: „Die kritische Darstellung ist eine selbständige Kunst, und es sollte nichts zur Sache tun, ob das Publikum die vom Kritiker behandelte Persönlichkeit kennt oder nicht.“

Diese Kunst hat Brandes denn auch mit Virtuosität geübt. Seine aufbauende Phantasie macht uns stets den großen Menschen lebendig und bringt uns in intime Berührung mit ihm. Wen er schildert, der wird unser. Es ist kein falscher Strich an seiner Zeichnung, weil Brandes immer mit dem sichersten Maßstab mißt: mit seinem Gefühl.

Sollte man nicht glauben, daß es Sache des Mannes sei, mit dem Verstande zu urteilen, und Sache des Weibes, Gefühlswerte zum Maßstab zu nehmen? Aber die Natur liebt es zuweilen, die Dinge umzukehren. Dann verpflanzt sie das Gehirn eines Mannes in sein Herz, und einem Weibe gibt sie statt eines Herzens einen Kopf.

Aber es ist nicht gesagt, daß ihr solche Possen immer glücken. Noch zweifle ich, ob es ihr im Falle Ellen Keys geglückt ist, die ich nur im engsten Bezirke der Antifrauenemanzipation gelten lassen kann.

Ihre Essays, soweit sie sich mit der Frauenfrage beschäftigen, zeichnen sich durch eine

große sachliche Ruhe aus und durch die sympatische Wärme einer vornehmen Gesinnung. Was sie vom Weibe sagt, ist ebenso menschlich, wie schön empfunden. Sie spricht fein, mutig und gesund. Indes, ihre schwärmerische Art, ihr Enthusiasmus, spielt ihr manchmal auch einen Schabernack und läßt sie Mittelmäßiges gar zu sehr überschätzen. Ihr Verdienst bleibt, daß sie vor allem jenen literarischen Produkten mit Energie entgegengetreten ist, in denen die Dichtung dazu mißbraucht wurde, Frauenfragendebatten anzuspinnen. Sie hat Front gemacht gegen ihr eigenes Geschlecht, das plötzlich so ganz sein Geschlecht vergaß. Mit stolzer Demut erinnerte sie es daran, daß seiner andere Pflichten und Aufgaben harrten, als die Entfernung vom Manne, die soziale Isolierung und die Unfruchtbarkeit in Kunst und Leben.

Sie strebt eine dem Manne gleichartige Kultur der Frau an, die durch die Höhe ihrer Entwicklung sich um so reicher und weiblicher innerhalb ihrer Geschlechtsart entfalten soll, wie der Mann innerhalb der seinen. „Hinauf sollt ihr euch entwickeln!" Und sie wird nicht müde, dieses Wort Nietzsches — Nietzsche ist neben Goethe, Ibsen und Almqvist einer ihrer Lieblingsgötter — hundertmal zu wiederholen. Die im Konkurrenzkampf erforderte Konzentrierung auf eine Reihe von männlichen Berufen scheint Ellen Key für die Frau weit schädigender als

für den Mann in gleicher Lage, weil sie um ihretwillen Opfer ihrer Weiblichkeit, ihrer Mütterlichkeit bringen muß und schließlich an ihrer Seelenart Einbuße erleiden kann. „Es ist zum Beispiel recht," sagt sie, „daß die Löhne der Frauen gesteigert werden; aber steigert sich auch der Arbeitswert der Frau im Verhältnis? Kann man auch nur verlangen, daß die Mehrzahl dieser über die Pulte gebückten Frauen ihrer Wirksamkeit ein lebendiges Interesse widmen sollen, wo doch ihr ganzes wirkliches Wesen erst seinen Ausdruck fände, wenn sie über eine Wiege gebeugt dasäßen?" Aus dem Mütterlichen in seinen verschiedenen Phasen und Zügen resultiert Ellen Keys Auffassung weiblicher Anlagen und Berufe. Mutter werden und vor allen Dingen Mutter sein, das ist ihr alles. Aber sie selbst ist jenem Prediger ähnlich, der der Gemeinde anbefiehlt, sich nach seinen Worten, aber nicht nach seinen Taten zu richten. Ein weiblich sinnliches Timbre teilt sie nicht mit; sie steht vielmehr schon — auch erotisch — auf der Vorstufe zum Manne und wünscht aus Mannesempfindungen heraus dem Weibe das Kind als erlösenden Ruhepunkt ihrer Begierde und Sehnsucht. Und hier muß man daran erinnern, daß die Kampfarbeit Ellen Keys letzterdings nie dem Weibe, sondern immer der Befreiung des Kindes gegolten hat (Jahrhundert des Kindes. Der Lebensglaube.). Sie spricht nicht anders vom Weibe als Leo Berg,

der sich in seinem Aphorismus einmal so ausdrückt: „Die Frau, die keine Kinder liebt, ja die im Kinde nicht ihre Reinigung und Erhebung sieht, ist um ihre letzte Scham gekommen. Alle Weiber mit der Kinderscheu sind Entartete oder Verbrecher. Ein Weib, das zum Kinde keine Beziehung hat, ist um sein bestes Menschentum betrogen und immer um sein Glück. Im Kinde erholt sich das Weib vom Manne. Das Kind ist sein Feiertag nach dem großen Kriege, den man Liebe nennt." — Und Ellen Key: „Der höchste Ausdruck des ewig Weiblichen ist die erotische Liebe und die Mutterliebe. Es ist die Ganzheit in der Hingebung der Frau, welche für sie ihre höchste Keuschheit ist. Den Allherrscher Eros tief zu verehren, ist das einzige Sittlichkeitsprogramm, das eine Zukunft hat." Auch Ellen Key meint das Kind, wenn sie vom Weibe spricht; auch sie hat die Ringmauer innerer und äußerer Verlogenheit, hinter der das schreckliche moderne Weib sich verschanzt hat, gerade dort durchbrochen, wo es verwundbar und überwindbar ist.

Außer den Essays über Frauen und Liebe, Ehe und Kindererziehung (die man nur in ihren ersten Büchern lesen muß; in den späteren gibt sie nur schwache Wiederholungen ihrer selbst!) hat sie noch einige Bände literarischer Aufsätze geschrieben, die nicht besser und nicht schlechter sind, als Vieles, was jahraus jahrein von Ge-

lehrten und Literaten geschrieben wird. Mit dem Unterschiede, daß eine Frau unlesbar wird, sobald sie mit der Brille auf der Nase anfängt zu dozieren. In einer anderen Essaygruppe sieht man sie ihre schreibseligen Hände vergeblich nach der stillen Welt Maeterlincks ausrecken; so, wenn sie über das Schweigen plaudert, über Individualität, Kultur, Mut, Schönheit usw. Da gibt sie pastorenhafte, lyrische Essays, interessant nur insofern, als sie deutlich zeigen, daß Ellen Key mit viel Gewinn Nietzsche gelesen hat, Almquist, Diderot, Goethe, Ibsen und Maeterlinck. Sie ist so assimilationsfähig, daß jede Lektüre, die nur irgendwie Eindruck auf ihr Gemüt gemacht hat, in ihren Arbeiten sofort wieder den vollkommen ähnlichen Ausdruck findet. Chamäleonartig nimmt ihr Geist stets die Farbe der Welt an, in der er gerade lebt. Diese Widerspiegelung geht so weit, daß man zuweilen an eine Verwandtschaft etwa Keys und Maeterlincks glauben möchte. Denn man könnte wohl Zitate aus Keys und Maeterlincks gleichlautenden Aufsätzen durcheinanderbringen, ohne daß man — obenhin gelesen — imstande wäre zu erkennen, was des einen und was des anderen geistiges Eigentum ist. Aber Maeterlinck ist von Ellen Key so weit entfernt wie ein Stern vom andern.

Maurice Maeterlinck hat zuweilen eine Tiefe, die unergründlich ist wie die Nacht. Sein Genius läßt ihn Worte finden, die kein Sterb-

licher wundervoller sagen könnte. Er darf an Mysterien rühren, vor deren Dunkelheit ihm graut. Als empfinge er sie in dunklen Träumen, weiß er schwere Rätsel zu prägen, die er selber nie aufzulösen vermag. Er betrachtet das Schreiben als ein heiliges Werk. Wie jene geweihten Schriftgelehrten ihren Körper und ihren Geist einer vollständigen Reinigung unterziehen, ehe sie das Werk Gottes niederschreiben, so — möchte man meinen — geht Maeterlinck, rein im Innersten, an die Niederschrift seiner Eingebungen. Es ist, als kniete er vor einem Altar, auf dem die Gottheit sich niedergelassen hat, um sich durch ihn zu offenbaren. Er hat ein verfeinertes Bewußtsein von den letzten Geheimnissen der Seele; er lauscht andächtig ihrem Erwachen und weiß über die Mysterien der Liebe und über das, was zwischen den Menschen unsichtbar hin und her webt, viel Tiefes zu offenbaren.

Er geht lediglich von einer fatalistischen Weltanschauung aus. Er studiert nicht den Menschen, sondern das, was jenseits seiner sichtbaren Grenzen liegt; nicht seine intellektuellen, weltlichen Eigenschaften, sondern seine übersinnlichen. Er faßt das Universum als die Summe unendlicher, mannigfaltiger Teile auf, die durch das unerbittliche Gesetz der Notwendigkeit eng miteinander verbunden sind. Wer aber wäre wohl so vermessen, die seelische und physische Mannigfaltigkeit, die schon der Mensch allein darstellt,

zu erklären oder gar mit sterblichen Augen zu durchdringen? Über die niederen Formen der Analyse hinaus, die man Wissenschaften nennt, gibt es eine höhere Analyse, die metaphysische. Meine Seele ist etwas Unentwirrbares und Unfaßliches, und nur in Stunden irdischer Abgezogenheit und tiefster Einsamkeit fühle ich ihre göttliche Herkunft. Aber diese meine Seele ist nicht göttlicher als die des Bauern, der hinter seinem Pfluge hergeht oder als die des Hundes, der zu meinen Füßen liegt. In uns allen lebt das heilige Mysterium, das keiner Deutbarkeit zugänglich ist. Und es ist gut, daß das Mystische in uns nicht enträtselbar ist. Es ist gut, daß wir nur in Gleichnissen zueinander reden können und daß die Pforte des Heiligtums, die zu unserer Seele führt, sich nicht auftut, wenn der jämmerliche Verstand des Menschen kommt, um daran herumzuschnobern. Deshalb sind wir nie tiefer als dann, wenn wir schweigen, und nie göttlicher als dann, wenn wir leiden. Denn dann fühlen wir die Ganzheit unserer Seele.

Weil Maeterlinck aber seine mystische Weltanschauung voraussetzt und zum Leser spricht, als sei dieser durchdrungen von der Unabänderlichkeit des Schicksals, als glaube er an den Gott Maeterlincks, dessen Existenz erst gar nicht bewiesen werden müsse, findet er nur in relativ kleiner Gemeinde Widerhall. In seinen früheren Essaybänden „Der Schatz der Armen“ und

„Weisheit und Schicksal" beschrieb er die Stärke der mystischen Macht, die sich selbst unter alltäglichen Verhältnissen offenbart; zeigte er, wie sie die Seelen miteinander verstrickt, wie geheime seelische Wandlungen unsere gegenseitigen Verhältnisse bestimmen und wie jedes Individuum vor jedem einzelnen Menschen ein anderes Wesen wird. Er lauschte mit bewunderungswürdiger Feinhörigkeit in die Tiefe seiner Seele; all die Ahnungen, die dort schlummerten, die Qualen, die ungeboren auf dem Grunde lagen, die Stimmungen, die sich ans Licht drängten, faßte er; er beschrieb das Unaussprechliche in einer Sprache, die aus einer anderen Welt zu kommen schien; all das, wofür es fast keine Worte mehr gab, deutete er seherhaft.

Vom Menschen stieg er mit gleicher Ehrfurcht hinab zu den Tieren und beschrieb einmal im „Doppelten Garten" die Seele seines verstorbenen Hundes mit ihren ernsten Anläufen, die schweren Aufgaben zu lösen, die die Natur dem Instinkte stellt, mit ihrem stummen Verstehen und Gehorchen, mit ihrer Sehnsucht nach Liebe und Güte, mit ihrer unschuldigen Freude am Spiel und ihrer innigen Teilnahme an allem menschlichen Leid. Oder er beschäftigte sich in einem seiner schönsten Bücher ausschließlich mit dem „Leben der Bienen" und berichtete über das ungeheuere Maß von Tatkraft, das diese kleinen Insekten entfalten, über die Unzahl von weisen

Gesetzen, denen sie sich unterwerfen, die erstaunliche Fülle von Geist, die sie entwickeln, die unbegreiflichen Mysterien, die sie einhüllen, Erfahrungen, die sie nützen, und Berechnungen, die sie anstellen, über ihr großes Wissen und ihren seltsamen Gewerbefleiß, über ihre weisen Voraussichten, Gewißheiten und klugen Gewohnheiten, über eine Menge von sonderbaren Tugenden und unbegreiflichen Gefühlen, die sie nimmermüde pflegen.

Von den Tieren ging er zu den Pflanzen (Die Intelligenz der Blumen) und zeigte, daß unsere technischen und mechanischen, hydraulischen und dynamischen, kurz unsere physikalischen Erfindungen und Entdeckungen, die der Stolz des menschlichen Verstandes sind, bereits in erstaunlicher Vollkommenheit von den Pflanzen antizipiert worden sind; er zeigte die Schönheit und Erfindungsgabe, die sie besitzen; Glück und Unglück, die auch in ihrem Reiche herrschen; die unfaßbaren Schwierigkeiten, die sie überwinden müssen, um sich lieben und fortpflanzen zu können; die Kämpfe, die sie gegen tausende Feinde zu bestehen haben, leuchtete in ihre geheimnisvollen Werkstätten hinein, in denen sie das Wunder der Duft- und Farbenbereitung vollziehen; zeigte, wie diese im Erdboden festgebannte Welt, die voller Ergebung, Schweigen und Gehorsam zu sein scheint, erfüllt ist von Auflehnung und Trotz, von Heftigkeit

und Hartnäckigkeit, von Klugheit und Sensibilität, von Nervosität und Lebensgier und welche langen und furchtbaren Dramen sich gerade hier abspielen, wo man sich mit tausendartig geformten Waffen versieht, die weit furchtbarer und raffinierter sind, als der Mensch sie je ersinnen könnte. „Die Pflanze ist ganz auf ein einziges Ziel eingestellt: dem Schicksal ihrer Wurzel durch ihre Blüte zu entrinnen, das drückende und düstere Gesetz zu übertreten und seiner zu spotten, sich freizumachen und die enge Sphäre zu zerbrechen, sich Flügel zu erfinden oder sie anzulocken, so weit wie möglich zu entkommen, den Raum zu besiegen, worin das Schicksal sie gefangen hält, sich einem anderen Naturreich zu nähern, in eine lebende und bewegte Welt einzudringen."

Von den Pflanzen kam er zum Gestein, dessen Leben sich ebenfalls auf wunderbaren Berechnungen und einer außergewöhnlichen Intelligenz aufzubauen scheint, bis er endlich zur Maschine herabstieg und das Automobil mit einer Seele begabte, die beinahe rätselvoller ist als alles, was unser an Rätseln so reiches Leben bietet. Denn er erkannte, daß schließlich alles zusammenhängt und sich die Hand reicht. „Alles gehorcht denselben unsichtbaren Prinzipien und denselben Notwendigkeiten; alles hat teil an Stoff und Seele des gleichen erstaunlichen und erschrecklichen Rätsels."

Es ist schwer zu sagen, wo das eigentlich steckt,

was in Maeterlincks Werken uns festhält; wo das Wort steht, das uns besticht, zwingt und unsere Bewunderung erregt.

Zuweilen spricht dieser mystische Seher allerdings auch weniger prophetische, erdentrückte Worte; ich finde sogar oft eine materialistische Auffassung der Dinge, die mich an den krassesten Philosophen der Aufklärungsepoche, an Lamettrie gemahnt; etwa in diesem Wort: „Alle unsere Gerechtigkeit und Moral, all unser Denken und Fühlen, gehen im ganzen genommen auf zwei oder drei Grundbedürfnisse zurück, unter denen das Ernährungsbedürfnis die erste Stelle einnimmt. Die geringste Veränderung eines dieser Bedürfnisse würde zu bedeutenden Verschiebungen in unserem moralischen Leben führen."

Trotz solcher flachen Exkurse sinkt Maeterlinck aber nie auf jene Stufe, wo die Erklärbarkeit der Dinge als der höchste Triumph des menschlichen Verstandes angesehen wird.

Er ist der Verherrlicher des Leidens. Wie die alten weisen Brahmanen bekennt er sich zu der Anschauung, daß jedes große Gefühl in großer Qual seine Quelle haben müsse, daß das Leid unsere Lebensempfindung steigere und unser Ich größer mache. Er sucht all die Schätze, die ursprünglich unser waren und uns schmückten, die nun aber schon lange unter dem Schutt des Alltags in uns begraben liegen, ans Licht zu bringen. Wir haben in unserem Inneren, dem

Tempel, die Götzen zertrümmert und Göttern Altäre errichtet; dann wurden wir den Göttern abtrünnig und bekannten uns zu einem einzigen Gotte, der uns Nächstenliebe, der uns Gerechtigkeit anbefahl. Aber da wir weder uneigennützig lieben noch gerecht sein können, vertrieben wir diesen Gott aus unserem Tempel und kehrten zu Götzen zurück und umtanzen wieder das goldene Kalb. Es fehlt uns nicht die Frömmigkeit vor dem Dasein; sie ist uns angeboren, ebenso wie der Gerechtigkeitssinn und wie die Nächstenliebe. Aber wir ersticken lieber in konventionellen Lügen und ziehen unser Bestes um leicht vergängliche Güter durch alle Moräste. Der Güter höchste aber sind Wahrheit, Schönheit und Gerechtigkeit.

II.

Theater

Ach, a'les ist Theater!

Voltaire

Dichter, Dramaturg und Direktor

I. Der Dichter, gesehen durch das Temperament des Dramaturgen

Das Genie — ernst gesprochen — ist etwas, was es nicht gibt. Es gibt nur Trottel, die lediglich geboren zu sein scheinen, um dem Dramaturgen dadurch das Leben zu verekeln, daß sie Theaterstücke schreiben, die sie an die Direktion einsenden. Der Dramaturg muß das lesen. Warum muß er? Es gibt keinen kategorischen Imperativ für den Dramaturgen. Denn er weiß im voraus genau, daß kein Mensch so ein Drama schreiben kann, wie er und der Direktor es gerne möchten. Der Dichter, das ist eine Wespenart, die sticht und Galle absondert; im übrigen ein schädliches, tantiemehungriges, ruhmgieriges, theatertolles, neurasthenisches, behextes Tier. Man weiß nicht, wozu Gott es geschaffen hat. Es begeht die unglaublichsten jambischen Schandtaten. Es scheint zur Entwicklung des Normalmenschen zu gehören, daß jeder diese Krankheit durchmachen muß. Die Dichter beherrschen alle Skalen der Grobheit, wenn man ihre Stücke einfach „bedauernd" zurückschickt. Sie wollen liebkost sein, wie junge Kater. Läßt man sich

auf Erörterungen ein und schreibt ihnen, warum ihre Stücke nichts taugen, dann ändern sie sie um und schicken sie wieder ein. Schweigt man sich über sie aus, dann glauben sie erst recht an sich, schimpfen auf Gott und die Welt und spielen die Verkannten — und schreiben neue Dramen. Tadelt man sie wirklich, dann wollen sie zeigen, daß sie mehr können — und schreiben neue Dramen. Lobt man sie aus Verzweiflung — oh, dann schreiben sie neue Dramen. Was soll man tun?

Dichter sind Irrsinnige, die leider frei umhergehen und an der Wahnvorstellung leiden, sie müßten die Papierindustrie heben. Heintze und Blankertz und Soennecken und Brandauer und alle anderen Stahlfederfabrikanten hätten längst liquidiert, wenn es keine Dichter gäbe.

Solange man ihre Dramen im Bureau hat, sind es sehr nette Menschen, die liebenswürdigsten und umgänglichsten Menschen, bescheiden wie junge Lämmer, sanftmütig wie Tauben, witzig wie Hofnarren; es fehlt nicht viel, und sie fallen einem gerührt um den Hals und bieten einem das Du an. Darum liegt es im Interesse des Dramaturgen, das Lesen der Dramen so lange hinauszuschieben, als es irgend geht; ein Jahr ist das wenigste. Schickt man aber endlich das Werk in einer Anwandlung verzweifelten Mutes an den Dichter zurück, so verwandeln diese zartbesaiteten Jünger Apollos sich in männliche

Furien; sie werden vom Veitstanz befallen und lesen rasch den ganzen Pitaval und Canon Doyle, um herauszukriegen, wie sie den Dramaturgen am bequemsten und raschesten um die Ecke bringen können. Sie jammern laut, daß sie nicht Zeitgenossen Benvenuto Cellinis sind; denn als solche hätten sie den Dramaturgen auf offener Straße ermordet, um ein Beispiel zu statuieren. Darum tut man am klügsten, ihre Werke zurückzuschicken, am selben Tage, an dem man in die Ferien reist. Man sei versichert gegen Feuer, Diebstahl und Einbruch, gegen Unglücksfälle und Vergiftung. Man lasse im Bureau um Gottes willen nicht die Ferienadresse zurück. Gibt man einem Dichter das eingereichte Drama wieder, so heißt das: sich selbst zum Märtyrer machen.

Ah, diese Dichter! Wozu leben sie überhaupt? Welche verfluchte Stadt hat sie ausgeworfen? Diese Quälgeister, die dazu da sind, um dem Dramaturgen das Leben zu verkürzen! Was können sie denn sonst, diese Tintenkulis und Papierfresser? Nichts! Sie können gar nichts. Absolut nichts. Es sind unfähige Schullehrer, relegierte Studenten, durchgefallene Doktoranden, hysterische Gouvernanten, Kannibalen mit verhaltenen antropophagischen Gelüsten, Straßenbahnschaffner, überspannte Polizeispitzel, Schuhmacher, höhere Töchter, Redakteure.

Der Staat baut Krankenhäuser für Epileptiker und Irre und Gefängnisse für Verbrecher. Warum

nur für Verbrecher, die gestohlen oder gemordet haben? Warum baut man keine Gummizellen für Dichter, zum Schutz für die Dramaturgen? Hunderttausend Zellen und ebenso viele Zwangsjacken würden schon genügen; jeder Dramaturg würde, wenn ein solch humanes Zuchthaus geschaffen würde, von seinem kargen Solde ein Scherflein beisteuern. Und warum legt man den Dichtern keine Handschellen an? Oder sperrt sie in Blöcke? Oder vergiftet sie langsam und schmerzvoll mit Blausäure oder Rattengift? Fluch den Schulen, wo sie Lesen und Schreiben gelernt haben! Fluch der Natur, die ihnen Hände gegeben hat! Fluch dem Schreibkrampf, wenn er nicht jeden Dichter befällt!

Aber was nützt das alles? Hätten sie keine Hände, so würden sie mit den Füßen schreiben. Man könnte freilich einen Gesetzesparagraphen aufstellen — auf einen mehr oder weniger kommt es doch nicht an —, wonach man allen, die sich zum Dichter entwickeln, Hände und Füße abhacken dürfte. Ah, welch eine Wohltat wäre das! Aber ach, Mozart hat in der Verlegenheit sogar einmal mit der Nase Klavier gespielt. Lavinia in Shakespeares „Titus Andronicus", der die Hände abgeschnitten sind, nimmt einen Stab zwischen die Zähne und schreibt mit dem Mund in den Sand. Und diese Dichter, oh, sie würden sich schließlich einen Besenstiel in jenen Körperteil stecken, der durch Götz von Berlichingen

klassisch geworden ist, und auf diese Weise schreiben.

Wie kommt es, daß sie trotzdem manchmal Erfolg haben? Sie haben eben Glück. Wer hat aber Glück? Nur ein Dummkopf.

II. Der Dramaturg, gesehen durch das Temperament des Dichters

Unter einem Dramaturgen stellt der Dichter sich gewöhnlich einen Menschen vor, der in einem molligen Zimmer sitzt; er hat ein aufgeschlagenes Buch oder ein Manuskript vor sich und tut, als lese er. Aber er blättert nur geräuschvoll hin und her, um Arbeit zu markieren. In Wirklichkeit liest er jedoch gar nichts. Seine Stellung ist die idealste Sinekure, die ihm ein relativ hohes Gehalt einbringt. Im übrigen sitzt er herum, um die Dichter und ihre Agenten zu ärgern. Er kann es, denn er ist satt. Im Grunde genommen ist er im Organismus des Theaters ebenso überflüssig wie der Blinddarm im menschlichen Leibe. Man weiß ebensowenig über ihn auszusagen, wie die Ärzte über die Milz. Er ist ein obligates Überbleibsel, das der Theaterkörper seit Jahrhunderten mit sich herumschleppt; ein literarischer Atavismus, niemanden zur Freude, allen zum Leide. Er ist ein Neidhammel. Er gönnt keinem Anfänger das Leben; denn gewöhnlich dichtet er selber, indem er die eingereichten Stücke um ihre kostbarsten Ideen

bestiehlt. Er ist ein Bandwurm, der den Dichtern die besten Kräfte aussaugt; ist ein Schmarotzer, der nie abgeht; eine Hydra, die — totgeschlagen, immer wieder auflebt. Der Dramaturg ist dazu da, um allen Genies ihre ungespielten Stücke zurückzuschicken, und zwar mit begleitenden Briefen, die in der Art jener japanischen abgefaßt sind; so daß das Genie, das die ersten sechs Zeilen eines solchen Briefes gelesen hat, einen Freudensprung tut, weil es glaubt, sein Stück sei endlich angenommen. Das Genie liest nicht zu Ende, sondern rennt den ganzen Tag überall herum, pumpt alle Welt an und erzählt von seinem großen Glück. Und abends, müde vor Glück und Herumlaufen und anständigem Essen (von dem gepumpten Geld!), wirft er sich der Dirne Hoffnung mit ausgebreiteten Armen entgegen und gönnt sich nun erst die Ruhe, den Brief des Dramaturgen zu Ende zu lesen. Der lautet ungefähr so:

„Erlauchter Bruder der Sonne und des Mondes!

Siehe Deinen Diener hingestreckt zu Deinen Füßen. Ich küsse die Erde vor Dir und erflehe von Deiner Gnade die Erlaubnis, zu reden und zu leben. Dein geehrtes Manuskript hat die Gnade gehabt, das Licht seines erhabenen Anblicks auf uns auszugießen. Mit Entzücken haben wir es innerhalb der letzten zweiunddreißig Monate durchflogen. Bei den Gebeinen meiner Vorfahren, solches Pathos, solch hohe Gedanken,

solch ein prachtvoller Stoff sind mir noch nie vorgekommen! Mit Furcht und Zittern schicke ich es zurück. Wenn ich den Schatz, den Du mir geschickt hast, drucken würde, so könnte die Regierung befehlen, daß das Werk zum Maßstab gemacht werden solle und daß nichts gedruckt werden dürfe, das ihm nicht gleichkomme. Bei meiner Literaturkenntnis weiß ich aber sehr gut, daß es in zehntausend Jahren unmöglich wäre, es Deinem Werke gleichzutun, und deshalb schicke ich es zurück. Ich erflehe hunderttausendmal Deine Verzeihung. Siehe, mein Haupt liegt zu Deinen Füßen. Betrachte es als Deinen Fußteppich. Verfahre nach Belieben mit mir. Deines Dieners Diener: Der Dramaturg."

Schlußfolgerung des Dichters: Der Dramaturg ist ein Heuchler, ein Schurke, ein Lump, ein Schuft, ein Gauner, ein Halunke, ein Betrüger, ein Hochstapler, ein Strolch, ein Tagedieb, ein Mörder, ein Barbar, ein Flegel, ein Kretin, ein Idiot, ein Imbezille, ein Riesenrhinozeros, ein an Gehirnerweichung leidendes Schaf; er ist ein ganzer zoologischer Garten, ein Injurienlexikon, nur kein Mensch. Er ist vielleicht ein Mensch, sicher aber kein Dramaturg.

Der Direktor ist ein „unschuldsvoller Engel", von dem bei dem Übermaß seiner Geschäfte nicht verlangt werden kann, daß er alle Dramen lese. Dazu hat er den Dramaturgen (plötzlich hat der Dramaturg irgendeinen Zweck!). Dieser Dra-

maturg aber ist — wie gesagt — ein notorischer Ochse, ein ausgewachsenes Nilpferd, das von großzügiger Dichtung keine blasse Ahnung hat. Wie konnte er sonst mein Drama nicht weiterempfehlen! Er ist der erste Stein des Anstoßes. Wozu lebt er überhaupt? Welche verfluchten Eltern haben ihn in die Welt gesetzt? Konnte Gott seine Geburt zulassen? Es gibt also keinen Gott. Was war dieser Herr Dramaturg denn früher? Wahrscheinlich Schornsteinfeger, weggejagter Journalist, bankrottierter Eierhändler, talentloser Straßenkehrer, Diurnist bei einem Winkeladvokaten. Wie kommt er aber zur Stellung des Dramaturgen? Er hatte eben Glück. Wer hat aber Glück? Ein Schwein.

III. Der Direktor

Wir haben den Dichter betrachtet, gesehen durch das Temperament des Dramaturgen; dann haben wir den Dramaturgen beschrieben, gesehen durch das Temperament des Dichters. Aber der Direktor? Den sieht man überhaupt nicht. Weder durch ein Temperament, noch durch eine Brille. Er thront. Ist nie zu sprechen. Er war, ist und wird nie sichtbar. Der liebe Gott erschien wenigstens einmal sogar einer Magd. Dafür war es aber auch bloß Gott. Der Direktor erscheint nie. Er ist fromm am Sonntag, krank am Montag, verreist am Dienstag, auf der Probe am Mittwoch, hat Konferenz am Donnerstag, Premiere am Freitag. Am Sonnabend darfst du im ersten Vorzimmer seines Bureaus von zehn bis ein Uhr antichambrieren, während er in süßem Schlummer zu Haus im Bett liegt. Es wird dir eher gelingen, von Harpagon tausend Mark zu leihen, als den Herrn Direktor zu sprechen. Die Wünschelrute versagt vor seiner Tür. Über ihn ist so wenig Gewisses auszusagen wie über das Jenseits. Was macht er in seinem Arbeitszimmer? Man weiß es nicht. Ist er überhaupt im Arbeitszimmer? Man weiß es nicht. Warum heißt sein

Zimmer Arbeitszimmer? Man weiß es nicht. Lebt er überhaupt, oder ist er nur eine Legende? Wer weiß es!

Wenn er existiert, dann ist er zweifellos der unbegabteste Kommis, der von Kunst nicht die geringste Ahnung haben kann. Er weiß, was jeder Abc-Schütze weiß, daß Shakespeare ein Dichter war, Goethe, Schiller und allenfalls noch Kleist und Hebbel. Den Strindberg- und Wedekindrummel macht er mit, weil er muß. Er zahlt nicht gern Tantieme, spielt am liebsten freie Stücke; wenn es geht, von Ausländern. Shakespeare, Calderon, Äschylos, Molière — das sind große Nummern, und sie kosten nichts. Lebende Dichter gibt es nicht. Es gibt nur etliche tausend Leutchen, die schreiben Stücke. Mein Gott, ja. Mögen sie weiterschreiben. Sie haben ja indessen Hoffnungen, und die sind auch kostbar. Wie schön preist doch der Dichter die Hoffnung:

„Hoffnung, o du, die du . . ."

Und so weiter. Es soll Leute geben, die etwas können. Mein Gott, ja. Mögen sie nur was können. Das verschafft ihnen einen gewissen Ruhm bei den Freunden; das ist auch was wert. Wie herrlich besingt doch der Dichter den Ruhm:

„Ruhm, o du, der du . . ."

Et cetera. Da liegen z. B. zwei Dutzend Karten

von Menschen, die ihn heute sprechen wollten. Heute, wo er so viel zu tun hat. Gleich ist Probe, d. h. Anprobe; der Schneider kommt. Dann muß er frühstücken, muß, ärztliche Verordnung! Er ist doch schließlich auch noch ein Mensch. Überhaupt, wozu hat er seine zwölf Dramaturgen, zwei Privatsekretäre, drei Kanzlisten, sechs Administratoren und zwölf Hausdiener? Mögen die nur jene Menschen abfertigen, die sich auszeichnen durch lange Haare, Samtjacken, irrsinnige Krawatten und sehr viel Frechheit.

Stücke, die sein Geheimer Oberdramaturg ihm ganz besonders warm empfiehlt, haben die geringste Aussicht, angenommen zu werden. Stücke, die das Dramaturgenkonsortium nach dreijähriger peinlichster Prüfung zur Aufführung dringend empfiehlt, werden vom Herrn DIREKTOR aufs gewissenhafteste zurückgeschickt. Er nimmt prin—zi—pi—ell nur Stücke, die seiner Frau gefallen, dem Onkel seiner Frau, dem Neffen seiner Frau, seiner eigenen Tante, die er beerben wird, seiner ehemaligen Amme und seinem Töchterchen, das bereits die Fibel lesen kann. Aber solche Stücke schreiben die Lebenden leider nicht. Ein Stück hat Aussicht, angenommen zu werden, wenn darin vorkommen: die Verführung eines Greisen, die Vergewaltigung eines Kindes, drei keilende Zuhälter, ein Oberkellner mit dem Schrei nach dem Kinde und eine volteschlagende Großmutter.

Fällt ein Stück durch, so liegt die Schuld am Dramaturgen und am Dichter; hat es Erfolg, so ist es das Verdienst des Herrn DIREKTORS. Er spekuliert nie auf das Verdienst, sondern nur auf den Verdienst. Es ist zwar nur ein Unterschied im Artikel, aber den Artikel liebt er.

Schein und Wirklichkeit auf der Bühne

Die alleinseligmachende Theorie des konsequenten Naturalismus war wieder einmal „neu entdeckt" worden. Denn wir waren des Epigonentums überdrüssig. Mitten in die Hochflut jambischer Römer- und Cheruskertragödien, die zur lebendigen Gegenwart nicht mehr Beziehungen hatten als Petrefakten — nur daß diese immerhin etwas Positives sind und eine lebendige Vergangenheit beweisen — mitten in das sterile Geleier des ewigen

Datá Datá Datá Datá Datá,

das den „Schönheitsdurst" der Menge stillen sollte, kamen die Propheten des Naturalismus und erklärten uns, wenn wir künftig in unseren Dichtungen Käse beschrieben oder Misthaufen, so müßte es auch ordentlich nach den Dingen stinken, sonst würde man nicht mehr zu den deutschen Dichtern zählen. Die meisten, aus Furcht, nicht genug zu tun, beschrieben nun die Dunggruben mit peinlicher Gewissenhaftigkeit, und wenn sich dem Leser der Magen umdrehte, freuten sich die Dichter des sichtbaren Erfolges.

Die klugen Bühnenleiter griffen diese Neuerung mit vielem Feuereifer auf. Und das Publikum,

das immer des Staunens voll ist, wenn es auf der Bühne eine „richtige" Birke und keine gemalte, ein „richtiges" Kind und keine Puppe zu sehen bekommt, konnte sich nun nicht genug darüber wundern, daß die Schauspieler sich ebenfalls wie „richtige" Menschen benahmen; daß sie so sprachen und spuckten, wie es die Menschen allerorten tun. Der gesunde Menschenverstand hatte gesiegt. Man begriff nicht, wo man so lange seine fünf Sinne gehabt hatte. Denn wo in aller Welt hatte man auch gehört, daß die Menschen in Jamben sprachen und immer auf Stelzen gingen! Jetzt sah man ein, daß unsere Ahnen — die guten braven Leute! — nie etwas gewußt hatten von wahrer Kunst; die hatten erst die naturalistischen Dichter entdeckt, als sie herausbekommen hatten, daß die Kunst der Natur einen Spiegel vorhalten müßte. Die Bühne insbesondere sollte fürderhin keine „moralische Anstalt" mehr sein, sie sollte vielmehr ein getreues Abbild des Lebens geben. Und jetzt erst bedeuteten die Bretter die Welt.

Diese Welt zerfiel in zehntausend Provinzen, und jede Provinz — das waren die Ergebnisse der neuaufgekommenen Völkerkunde! — hatte andere Sitten und Gebräuche, eine andere Moral und einen anderen Dialekt. In Schlesien sagte man „ju ju", in Baden „jo jo" und in Berlin „tja ja".

Welch ein reiches Feld für die Dramatiker!

Wenn fortan ein Schauspieler auf der Bühne starb, so ersparte er dem Zuschauer keine Zuckung und keinen Seufzer und kein Röcheln. Wer in Irrenhäusern und Lehrbüchern den Verlauf der Paralyse oder Paranoia am gründlichsten studiert hatte, wurde als der größte Tragöde austrompetet. Es kamen Schauspieler zu mir, die mir erzählten, durch ihren „Oswaldschrei" berühmt geworden zu sein, und wieder andere bedauerten mich, daß ich sie noch nicht als „Molvik" in der „Wildente" hatte kotzen gesehen.

In Meiningen verfolgte man dasselbe Prinzip. Man verpflanzte den konsequenten Naturalismus auf den Boden des Historischen. Spielte man den „Cäsar", so wurden die Zeichnungen, etwa das Forum romanum mit der Rostra, die Curia des Pompejus vom Konservator Visconti in Rom ausgeführt. Der Zuschauer, der einmal in Rom gewesen war, erstaunte dann über die „peinliche Genauigkeit" und fand alles „so natürlich" und „so lebenswahr". Meiningen suchte gerade in der Genauigkeit und der historisch treuen Wiedergabe des Äußerlichen seinen Ruhm. Jede Litze und Spitze, jede Spore, jeder Schuhnagel mußte eine historisch getreue Nachbildung sein, und der historischen Phantasie ward nicht der geringste Spielraum gegönnt.

Aber bald hatte man auch von diesem Geschichtsunterricht genug bekommen, und man wollte nicht mehr, daß die Bühne in ein historisches

Museum verwandelt würde. Andererseits hatte die praktische Erfahrung gelehrt, daß die dramaturgische Behauptung, der Glanz der Ausstattung lenke von der Dichtung ab und beeinträchtige das Einfühlen in sie, sich nur am Studiertisch aufrechterhalten ließ, aber nicht im Theater. Darum erwiesen sich auch jene Bühnen, Tribünen, Tribunale u. a., die ohne Dekorationen spielten, die den Schauspieler aber — seltsamer Widerspruch! — trotzdem in Kostüm und Maske auf einem nackten Podium auftreten ließen, als etwas, das weder Fisch noch Fleisch war und keinen langen Bestand haben konnte. Kam es nur auf das nackte Wort des Dichters an, wie man verkündete, dann konnte man es ja im Vortragssaal zu Gehör bringen. Wollte man aber Theater spielen, dann mußte man sich zum Theater bekennen. Mit dem nackten Wort des Dichters auf dem nackten Podium lockten diese Bühnenleiter keinen Hund hinterm Ofen vor; erst als eine nackte Frau (in „Franziska") sich einem erstaunten Publikum zeigte (es war allerdings die Zeit der Kleidernot!), kam es in Scharen. Aber um nackte Frauen zu sehen, brauchte man ja nicht gerade ins Theater zu gehen, das kein Theater war und ein Bordell nicht sein wollte und für einen Vortragssaal nicht gelten konnte. Der Kenner des Theaterpublikums mußte zugestehen, daß der Zuschauer gerade von der glücklichen Ausstattung eines Dramas den

ersten und stärksten sinnlichen Eindruck empfing, und daß der Anstoß vom Dekorativen ausgehen mußte, der die leichtbewegliche Phantasie in eine bestimmte Richtung drängte und sie in ihr festhielt.

Die mannigfachen Versuche mit der Shakespearebühne schlugen fehl. Die Zuschauer fanden es ganz drollig, wenn ein Page mit einem Plakat auf der Bühne erschien, auf dem zu lesen war: „Dies ist der Garten des Capulet" oder „Dies ist ein Zimmer in Shylocks Haus", obgleich man trotz des jeweils wechselnden Plakates nichts anderes sah als stets dieselben bemalten Kulissen und Soffitten; aber wozu hatte man denn seine Phantasie? Mochte sich jeder die Paläste und Wälder vorstellen, wie er wollte und konnte. Man fand das schnurrig, man lachte, man unterhielt sich gut dabei, nur in Stimmung kommen konnte man nicht, und das Wort des Dichters ging glatt zum Teufel.

Woran haperte es? Mangelte es dem Zuschauer an Phantasie? Sicherlich nicht. Man hatte aber ungefähr dasselbe peinliche Gefühl, das ein Gast haben muß, dem der Kellner anstatt eines wirklichen Brathuhnes eine Attrappe vorsetzt. Es war ein ganz lustiger Anblick, aber satt wurde man davon nicht. Trotz der wechselnden Plakate der Shakespearebühne sah man doch nur die paar armseligen Soffitten. Und man fragte sich: Warum soll ich mich selber uzen?

Warum diese Plakate, die dank unserer Technik nur eine historische Kuriosität geworden sind? Soll ich im rumpelnden Postwagen fahren, wenn ich den Blitzzug benutzen kann? Die Zeitgenossen Shakespeares mußten sich mit diesen Plakaten behelfen, aber wir können kein anderes Vergnügen daran finden, als etwa der Gourmet es hat, der zur Abwechslung einmal Gefangenenkost ißt. Verlangt der Dichter einen Dogenpalast, so will ich einen Dogenpalast sehen; diesen Palast soll der Regisseur um Gottes willen nicht aufbauen mit Stein und Mörtel und Holz und Eisen; ich will keinen „richtigen" Palast sehen. In der Welt des schönen Scheines verlange ich vielmehr nur den möglichst vollkommenen Trug, die fast vollendete Täuschung. Gebt mir ein paar gut gemalte Bäume, und ich dichte mir schon selber den Wald hinzu. Schüttelt hinter den Kulissen eifrig die Erbsen in der Drahttrommel herum, und ich will euch gern den Regen glauben; dreht hurtig die Windmaschine in der Nacht, in der Macbeth den König ermordet, dreht das über ein paar Latten gespannte Moiréleinen, und ich will gern an den Sturm glauben, der an Tür und Fenster rattert. Kurz — reicht meiner Phantasie einen kleinen Finger, und ich fasse schon selber nach der ganzen Hand. Gebt mir einen Anhalt, führt mich an die Pforte der Stimmung, in die ihr mich bringen wollt, und ich will schon von allein weitergehen.

Hatte man einmal klar erkannt, daß der Zuschauer überhaupt nichts anderes will, so stand die Aufgabe auch unzweideutig vor uns. Wenn der Dichter ein reiches Genua schildert, einen verschwenderischen, goldprunkenden Fiesko, eine prachtstrotzende Donna Imperial, so ist dem Regisseur die unfehlbare Richtschnur für die dekorative Ausstattung gegeben. Aber man verzichtet gern auf alle Historie und Echtheit; man will von der Bühne keine wissenschaftlichen Exkurse, sondern künstlerische Erhebung; man will keine gemeine Wirklichkeit, sondern den schönen Schein. Man sucht sich mit Phantasiekostümen zu begnügen, die in Schnitt und Farbe charakteristisch sind. Man gibt im „Richard III." dem heiteren vertrauensseligen Hastings ein weißes und lustig ausgezacktes, flottes Kleid; das Gewand des intriganten Buckingham sei dunkel, pompös und mit unklaren Arabesken bedeckt, voller Schnörkel und Windungen, wie sein Wesen selbst. Kann Clarence im Tower nicht einen hellen Mantel getragen haben? Aber wenn es selbst historisch feststellbar wäre, daß er z. B. ein knallgelbes Gewand getragen hat, muß ihm der Regisseur entgegen der historischen Wahrheit ein dunkles Kleid anziehen, weil es die Stimmung und die Situation verlangt. Mit anderen Worten: Die Kunst steht über der historischen Wahrheit. Dieses fundamentale ästhetische Gesetz hat uns

für lange Zeit von den Meiningern und von allem Naturalismus entfernt.

Die Dramatiker sind wieder zur Romantik, zum Märchen, zur Vergangenheit, zum Vers, kurz — zur Unwirklichkeit zurückgekehrt, weil sie das Bedürfnis hatten, sich und uns über alle Wirklichkeit und Erdgebundenheit hinauszuheben. Das können sie nur, wenn sie uns nicht in jedem Augenblick in die Wirklichkeit zurückrufen, sondern uns vollkommen an sie vergessen lassen. Wenn man betet, muß man, trotzdem man auf der Erde kniet, von der Erde entrückt sein. Und wenn die Regie Kunstandacht erwecken will, muß die Bühne mich erlösen von mir selbst, sie muß mich befreien können von dem ummauerten Kerkerhof der persönlichen Beziehungen, die mich einengen und bedrücken. Das kann sie aber nicht, wenn sie mich fortwährend an die graue Jämmerlichkeit des Alltages gemahnt. Wie alle Kunst nur Symbol ist, kann auch die Bühne immer nur ein Gleichnis geben; nicht die Wahrheit der Außenwelt, sondern eine allgemein menschliche Wahrheit, die der Dichter uns ins Bewußtsein ruft.

Und dies eben läßt allen Dialekt und allen Naturalismus überflüssig erscheinen. Der Dichter hat mir nichts zu sagen, der mir etwas erzählt, was nur in oberschlesischer oder steirischer Mundart gesagt werden kann. Die Hottentotten und Azteken erleben Tragödien so gut wie wir;

aber nicht, daß sie Hottentotten sind, darf das Besondere sein, wenn ich eine Tragödie jenes Naturvolkes schreibe, sondern daß auch sie Dinge erleben, die die Menschen allerorten als tragisch und wahr empfinden. Und dies kann immer gut deutsch gesagt werden, wofern man die deutsche Sprache beherrscht. Glaube ich daran, daß auch Tiere eine Seele haben, daß sie denken und empfinden, lieben und hassen, Leid und Freude fühlen ebenso wie die Menschen, so kann ich auch Tiere auf die Bühne bringen (Aristophanes, Lucian, Maeterlinck), aber es wird mir nie einfallen, sie nur bellen oder wiehern zu lassen. Sie können ebenfalls deutsch reden; die Hauptsache bleibt immer, daß sie etwas zu sagen haben.

Das äußere Drum und Dran, in das der Dichter seine Symbole kleidet, das Dekorative der Ausstattung und der Kostüme, erheischt dasselbe Gesetz. Es ist nicht nötig, daß der Käse, den ich auf die Bühne bringe, bis in den Zuschauerraum hinabstinke oder daß der Sterbende mir keine Zuckung der Agonie erspare; der Schein ist auch in allem Dekorativen mehr als die Wirklichkeit.

Das Schweigen in der dramatischen Dichtung

Ist es nicht seltsam und paradox, daß auf der Bühne, auf der naturgemäß doch nur das gesprochene Wort ein Echo finden und dramatische Wirkungen herbeiführen sollte, das unausgesprochene, das verschwiegene Wort eine noch weit größere tragische Wirkung hervorrufen kann? Es ist nicht eigentlich die offene Mitteilung, sondern es ist die geheimnisvolle Verheimlichung, die die Katastrophen schafft.

So oft wir als Zuschauer oder Leser zur Aufführung eines psychologischen Schauspiels geladen sind, das sich in dem düsteren, der Göttin der Gerechtigkeit geweihten Tempel abspielt, stehen wir im Banne einer Tragödie, deren wirkungsvollste Szenen oft nur auf dem rätselvollen Schweigen beruhen, das die meist sonderbaren Helden der Stücke bewahren. Unser Interesse an den großen Prozessen ist ja nicht nur ein rein materielles, stoffliches, sondern gleichsam ein künstlerisches. Im Gerichtssaal wird ja nicht minder Theater gespielt als auf den wirklichen Brettern, und die dort geweinten Tränen sind oft ebensowenig echt, und die Erregungen der Seele nicht weniger Mache oder — wenn man will — dank der technischen Beherrschung der

Skala menschlicher Empfindungen, vom schauspielerischen Standpunkt nicht weniger künstlerisch. Es gibt freilich einen Unterschied: wer hier zum Kerker oder zum Tode verurteilt wird, erleidet die Strafe denn auch wirklich. Aber das ändert nichts an unserer inneren Beteiligung, und wenn wir das Theater verlassen, glauben wir wirklich, daß die Romeo und Julia, die Hamlet, Lear, Macbeth, Caesar vor unseren Augen gestorben sind, wenn wir auch nicht wie jener Bauer auf die Beerdigung der toten Helden warten. Unser Miterleben und Mitleiden ist ganz dasselbe, ob das Theater nun die Bühne ist oder das Forum des Gerichts. Wenn wir hier sehen, wie die Menschen wild und unbarmherzig aufeinander loshacken, sich Fallen stellen und gegenseitig zu überlisten suchen, schauen wir mit einem rein künstlerischen Interesse zu und warten ab, wie der unsichtbare Autor sein Stück zu Ende führen wird. Packend und aufregend wird die Szene, und eine große Beklemmung befällt uns, wenn der Angeklagte zum Schweigen seine Zuflucht nimmt. Gleichviel, ob er ein schreckliches Geheimnis zu lüften hätte oder nicht, wenn er schweigt, entbehrt sein Schweigen nicht des tragischen Hintergrundes. Dann ist es, als ob er einen magischen Kreis um uns gezogen hätte, in dem wir festgebannt sind.

An ein paar Beispielen will ich zeigen, daß die größten dramatischen Wirkungen der Weltliteratur

aus den gleichen psychologischen Ursachen und Motiven herauswachsen: dem Schweigen und dem Verschweigen.

Ammianus Marcellinus erzählt, daß die Perser die Schwatzhaftigkeit strenger straften als irgendeinen Fehler und daß das Schweigen göttliche Verehrung erfuhr.

Es sei weise zu schweigen, sagt Pindar, da die Wahrheit mit ihrem untrüglichen Antlitz nicht immer Gewinn bringe, und Simonides bekennt, daß er niemals bereut habe, geschwiegen, oft aber, geredet zu haben.

Sophokles mahnt, die Rede von dem Mißgeschick, das man trage, nicht auszustreuen, sondern es verschwiegen zu beklagen. Alle griechischen Dichter haben das Schweigen den Schmuck und den Ehrenkranz des Mannes genannt, haben es aber auch den Frauen als schönste Eigenschaft empfohlen. Das Wort des herben Ajas in der Tragödie des Sophokles: „O Weib, den Weibern stehet wohl das Schweigen an" kehrt in mannigfachen Warnungen wieder. Augustus führte gern des Simonides Wort im Munde, auch das Schweigen habe seinen sicheren Ehrenlohn. Euripides schrieb der Dike die schweigende Tätigkeit zu, aus dem Verborgenen den Frevler zu treffen.

Tibull leiht der strafenden Göttin „schweigende Füße". In der schweigenden Natur verweilt die Phantasie des antiken Dichters mit besonderer

Liebe; dem Äther, dem Wind, dem Meere, den Bergen und Tälern verleiht er schweigende Andacht. Die schweigsame Nacht ist in lateinischen Dichtungen die vertraute Genossin der Liebenden. Wehmut und Reue erheben ihre lauten Stimmen; Geheimnisvolles und Dunkles begibt sich.

Die tiefsten Wirkungen erreicht die dramatische Poesie durch das Schweigen im seelischen Schmerze, und alle Dichter haben noch die Wahrheit des Goetheschen Wortes gefühlt, daß der Mensch in seiner Qual verstummt.

Das Schweigen der Furcht hat Aeschylos im Anfang des „Agamemnon" mit tiefer Wirkung angewendet; die Stimmung wird durch das Schweigen sofort angespannt, beklommen, erwartungsvoll, kurz, im höchsten Sinne dramatisch. Die Seherin Kassandra ist Zeugin der Hoffart und Pracht, der Arglist und Heuchelei, mit der Klytämnestra, den Mord im Herzen, ihren Gemahl empfängt; aber sie bleibt stumm. Sie ist auf dem Siegeswagen Agamemnons sitzengeblieben. Von Klytämnestra angesprochen und gebeten, herabzusteigen und in das Haus zu treten, beharrt sie in Schweigen; weder die freundlichen Worte, noch die Drohungen machen Eindruck auf die Schweigende. Selbst der Chor richtet vergebens seine mitleidsvollen Mahnungen an sie. Kassandras Schweigen läßt trübe Schicksale ahnen. Aus ihrer prophetisch begabten Seele ringen sich endlich Ausrufe des Wehs, aber ihre pythische

Sprache bleibt dem Chor ein unenthülltes Geheimnis.

Im „Gefesselten Prometheus" des Aeschylos (1. Szene) lernen wir das Schweigen des gekränkten Verdienstes kennen. Der feuerbringende Gott schweigt, während Hephästos ihn an den Felsen schmiedet. Der Chor der Okeaniden beklagt sein bitteres Los mit schmerzvoller Teilnahme, und das lange Schweigen, das auf den Chor folgt, erklärt Prometheus selbst: nicht Übermut habe ihm den Mund geschlossen oder Selbstgenügsamkeit, sondern das nagende Bewußtsein, für Wohltaten, die er den Menschen erwiesen hat, sich mißhandelt zu sehen.

Stärker tritt das Motiv noch in der Odyssee hervor. Dem Bestreben des Odysseus, den Schatten des Ajas zu versöhnen, setzt dieser zürnendes Schweigen entgegen. Und Longinus hält dieses Schweigen des Ajas für erhabener als jede Rede.

In der „Niobe" (II. Teil) des Aeschylos sitzt die einst stolze Heldin, durch den Verlust der Kinder gebrochen, schweigend und verhüllt, „stumm über ihren toten Kindern brütend". Ihr starres Schweigen des Schmerzes war schon für Philemon der Schlüssel zu der nüchternen Erklärung der Sage von Niobes Versteinerung.

In den „Metamorphosen" des Ovid sieht Hekuba den Leichnam ihres ermordeten Sohnes Polydoros am Strande liegen; ihre Begleiterinnen schreien laut auf, aber die Mutter verstummt

vor Schmerz; „ihr Schmerz schlägt die Worte, die sie sprechen will, die Tränen, die in ihrem Herzen entstanden sind, hinab; sie starrt, einem harten Felsen vergleichbar".

In allen Dramen des Sophokles entfernen sich die Personen, die durch eigene oder fremde Schuld ein schweres Leid getroffen hat, schweigend von der Szene, so Eurydica in der „Antigone", so „Jokaste" im „Oedipus", so „Deianira" in dem „Herkules"-Fragment. In der „Elektra" spricht der schmerzgebeugte Pylades kein Wort. In den „Trachinierinnen" wird auf die schweigende Jola alle dramatische Wirkung konzentriert. Und immer ist es der Chor, den dies Schweigen mit schrecklichen und düsteren Ahnungen erfüllt: tiefes Schweigen erscheint ihm bedrohlicher als lautes Schreien. Schweigen — sagt Sophokles — ist ein Mitstreiter des Anklägers. Das Los des „Oedipus" wird nur durch das Schweigen und Verschweigen so tragisch. Er befragt das Delphische Orakel nach seiner Abstammung, aber Phöbus schweigt. Auch Polybus und Merope verschweigen ihm die Wahrheit, und der untrügliche Seher Teresias schweigt.

Seneca läßt seine „Phaedra" sprechen: „Eine große Gewalt treibt zum Reden, eine größere zum Schweigen" und „Ein geringeres Leid findet Worte, ein größeres verstummt".

Und wie häufig ist in der klassischen Literatur dies katastrophenbeschwörende Schweigen als

dramatisches Motiv verwendet. Vor allem bei Shakespeare!

Im „Titus Andronicus" tritt die geschändete und ihrer Zunge beraubte Lavinia vom 2. Akt an (V. Szene) stumm auf. — Würden „Romeo und Julia" über ihre Liebe nicht so geheimnisvolles Schweigen bewahren, ein Schweigen, das Lorenzo und die Amme noch teilen, so würde es nicht zu diesem tragischen Ende kommen. — Im „Kaufmann von Venedig" hat Shakespeare in der Gegenüberstellung des Antonio und Graziano den Kontrast des verschwiegenen, wortkargen und des schwatzhaften, zungenfertigen Mannes sehr fühlbar gemacht. Schweigen, meint Graziano, sei nur bei geräucherten Zungen und jungfräulichen Seelen zu empfehlen, und mit Bezug auf Antonios stilles Wesen sagt er:

> Es gibt so Leute, deren Angesicht
> Sich überzieht gleich einem stehnden Sumpf
> Und die ein eigensinnig Schweigen halten,
> Aus Absicht, sich in einen Schein zu kleiden
> Von Weisheit, Würdigkeit und tiefem Sinn,
> Als wenn sie sprächen: Ich bin Herr Orakel,
> Tu' ich den Mund auf, rühr' sich keine Maus.

Und Bassanio charakterisiert Graziano: „Er spricht unendlich viel Nichts, mehr als irgendein Mensch in ganz Venedig. Seine vernünftigen Gedanken sind wie zwei Weizenkörner, in zwei Scheffeln Spreu versteckt." — In „Viel Lärm um Nichts" weiß Claudio: „Schweigen ist der beste Herold der Freude, ich wäre nur wenig glücklich,

wenn ich sagen könnte, wie sehr ich's bin." — Im „Othello" trotzt der entlarvte Jago:

Fragt mich um nichts mehr; was ihr wißt, das wißt ihr.
Von dieser Stunde red' ich nicht ein Wort.

In „Macbeth" sagt Malcolm zu Macduff, dessen Weib und Kinder grausam erwürgt worden sind:

Nein, Mann! Drück nicht den Hut so in die Augen,
Gib Worte deinem Schmerz; Gram, der nicht spricht,
Preßt das belad'ne Herz, bis daß es bricht.

Hamlets prophetisches Gemüt hat in dem Oheim den Mörder des Vaters geahnt; der Geist macht diese Ahnung zur Gewißheit. Die Freunde Hamlets, die den Geist gesehen haben, müssen schwören, zu schweigen. Der Prinz selbst hüllt seine Kenntnis von dem Geheimnis des Königs in tiefstes Schweigen und nimmt, um sein Geheimnis vor allen wahren zu können, die schauerliche Maske des Wahnsinns an. Er tritt, um die Offenbarungen des Geistes zu prüfen, nicht mit offenem Visier vor den König hin, sondern spricht in Symbolen; verschweigt, was ihn bedrückt; bekundet sein Wissen durch die Aufführung des Dramas von der Ermordung Gonzagos. Denen, die ihn aushorchen wollen, setzt Hamlet hartnäckiges, verstocktes Schweigen entgegen. Auch der Mutter gegenüber verschweigt er seine Kenntnis von dem begangenen Mord, verschweigt die Erscheinung des Geistes und verpflichtet die Königin mit ironischer Bitterkeit zum Verschweigen

der Tatsache, daß er „in keiner wahren Tollheit ist, nur toll aus List". Und noch sterbend sagt er: „Der Rest ist Schweigen." — Lears wortkarge und seelentiefe Cordelia hat den Grundsatz „zu lieben und zu schweigen". Sie sucht „allein mit ihrem Gram zu sein".

Ich denke noch an das beharrliche Schweigen Ottiliens in den „Wahlverwandschaften". Städtebezwingerin nennt Goethe die Verschwiegenheit in den „Römischen Elegien", Fürstin der Völker, eine herrliche Göttin, die ihn sicher durchs Leben geführt habe. Seine Mignon singt: „Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen, denn mein Geheimnis ist mir Pflicht."

Eine der stärksten dramatischen Wirkungen ruft das Schweigen der angeklagten „Jungfrau von Orleans" hervor. Schon in den beiden ersten Szenen des Prologs ist die Jungfrau stumm, und sie nimmt keinen Anteil an der Verlobung ihrer Schwestern. Sie verteidigt sich nicht gegen die Anklagen ihres Vaters, und die liebevollen Reden Raimonds hört sie schweigend an. Bis sie in der dritten Szene um den Helm bittet, bleibt ihr Herz dem Vater, den Schwestern und Raimond gegenüber kalt und verschlossen. Durch ihr Schweigen ist sie gleich zu Beginn des Dramas in die Sphäre eines besonderen Daseins erhoben. Aber auch die unheilkündende Ahnung wird gleich zu Beginn des Dramas in uns erweckt, wenn der Vater sagt:

Ich schweige. Ich will schweigen.
Soll ich mein eigen teures Kind anklagen?
Ich kann nichts tun, als warnen, für sie beten.

Das hindert ihn nicht, sein „teures Kind" trotzdem anzuklagen. In einem großen Augenblick, in dem die Augen des Fürsten und des Volkes in Dankbarkeit und Verehrung auf die Retterin des Vaterlandes schauen, erhebt der Vater die furchtbare Anklage, daß die Jungfrau mit dem Teufel im Bunde stehe:

Antworte mir im Namen des Dreieinen,
Gehörst du zu den Heiligen und Reinen?

Aber die Jungfrau steht unbeweglich und schweigt. Es herrscht Totenstille; alle schweigen und erwarten, daß Johanna sich von dem Verdacht reinigen werde; aber weder die Bitten der Agnes Sorel, noch die des La Hire, des Dunois oder des Erzbischofs veranlassen die Jungfrau, die wiederholte Anklage des Vaters zu widerlegen, in der sie eine gerechte Strafe Gottes erblickt.

Daß selbst der König, Burgund, du Chatel und alle anderen an ihr irre werden und sich von ihr entfernen, rührt sie nicht. Auf die beschwörende Bitte des Vaters:

Antworte bei dem Gott, der droben donnert!

hat sie wiederum nur ein Schweigen. Dem Vertrauen Dunois' und seiner wiederholten Bitten setzt sie Schweigen entgegen, und sie weist seine dargebotene Hand ab. Noch in der Verbannung, in die Raimond sie begleitet, schweigt sie. Sie

erträgt es schweigend, daß sie von dem Köhlerknaben als Hexe von Orleans bezeichnet wird. Erst als sie das Verbrechen, Lionel, den Feind des Vaterlandes, geliebt zu haben, gesühnt glaubt, bricht sie ihr langes Schweigen.

Die gesteigerte Tragödie des Schweigens und Verschweigens ist die „Braut von Messina", in der das Schicksal der Brüder an das mißachtete oder falsch gedeutete Orakel geknüpft wird. Die Mutter entzieht die neugeborene Tochter, die vom Vater zum Tode bestimmt ist, dem bitteren Lose und läßt sie in einem Kloster erziehen. Sie verschweigt ihrem Gemahl das Geheimnis; verschweigt vor den Söhnen, daß ihnen eine Schwester lebt, und verschweigt der Tochter ihre Abkunft und ihre Familie. So viel Heimlichkeit muß endlich zur Quelle schrecklicher Ereignisse werden. „Verflucht sei deine Heimlichkeit, die all dies Gräßliche verschuldet", ruft Don Cäsar der Mutter zu. Ihr Schweigen entsprang der Mutterliebe, Don Manuel aber schweigt aus Angst, sein verschwiegenes Glück zu gefährden. Das Glück, sagt er zum Chor, wird nur in verschlossener Lade bewahrt. „Das Schweigen ist zum Hüter ihm gesetzt, und rasch entfliegt es, wenn Geschwätzigkeit voreilig wagt, die Decke aufzuheben." Er entführt die Geliebte aus dem Kloster und verbirgt sie in Messina, verschweigt seinen Raub aber ein halbes Jahr lang. Als er es endlich seinem Gefolge mitteilt,

legt er ihm die Pflicht des Schweigens auf. Er schweigt darüber auch seiner Mutter gegenüber, und als er ihr nach der Aussöhnung mit dem Bruder verkündet, er werde ihr noch heute seine Gemahlin zuführen, setzt er noch immer sein Schweigen fort und bittet die Mutter, nicht in sein Geheimnis zu dringen. Sie erklärt sich das Schweigen des Sohnes als eine vom Vater ererbte Verschlossenheit: „Der liebte von jeher, sich verborgen in sich selbst zu spinnen und den Ratschluß zu bewahren in unzugangbar festverschlossenem Gemüt." Don Cäsar, der ebenfalls versprochen hat, der Mutter noch heute seine Braut zuzuführen, antwortet auf die Frage der Mutter, ob es eine Königstochter sei: „Woher sie kam, und wie sie sich zu mir gefunden, das frage nicht." Im Garten war ihm Beatrice, im Glauben, es sei Don Manuel, mit offenen Armen entgegengegangen; ihren Irrtum erkennend, weicht sie zurück; aber in ihrem Schreck läßt sie es doch geschehen, daß Don Cäsar ihre Hand faßt und ihr seine Liebe erklärt. Und da sie zitternd und abgewandt dasteht, deutet Don Cäsar die Gebärde des Schrecks als Scham und erklärt seinem Gefolge Beatrice als seine Braut. Beatrice schweigt; verschweigt, daß sie die Braut eines anderen ist, verschweigt den Irrtum Don Cäsars. Und er:

> Dein Staunen lob' ich und dein sittsam Schweigen;
> Schamhafte Demut ist der Reiz der Krone,
> Denn ein Verborgenes ist sich selbst das Schöne
> Und es erschrickt vor seiner eignen Macht.

So ist keine Person in dem Drama, die nicht helfen würde, durch Schweigen oder verhängnisvolles Verschweigen die Katastrophe herbeizuführen. Und selbst der Chor, obwohl ihm das Geheimnis mißfällt, ist entschlossen zu schweigen und verschweigend alles zu verhüllen, „denn — fügt er hinzu — die Rachegötter schaffen im Stillen".

Das Schweigen des Schmerzes, dem eine Schuld beigesellt ist, hat einen wirksamen Ausdruck auch in Kleists „Penthesilea" gefunden. Stumm steht die Grauenvolle bei der Leiche des Achilles, den sie getötet hat,

> Und blicket starr, als wär's ein leeres Blatt,
> Den Bogen siegreich auf der Schulter tragend,
> In das Unendliche hinaus und schweigt.
> Wir fragen mit gesträubten Haaren sie,
> Was sie getan? Sie schweigt. Ob sie uns kenne?
> Sie schweigt. Ob sie uns folgen will? Sie schweigt.

Diesen wenigen Beispielen ließen sich tausend andere anfügen. Es kommt mir nicht darauf an, erschöpfend zu sein, als auf ein wichtiges dramatisches Moment hingewiesen zu haben, das in der Pantomime seinen stärksten künstlerischen Ausdruck gefunden hat. Die Dichter aller Zeiten und Völker künden uns, daß sich über dem schweigenden Menschen ein tragisches Geschick zusammenziehe und sie sind unermüdlich, uns vor dem Grauen zu warnen, das im Schweigen wohnt. „O Schweigen, großes Reich des Schweigens," ruft Carlyle aus, „O Reich, höher als die Sterne

und tiefer als die Gefilde des Todes!... Das Schweigen und die edlen schweigsamen Menschen!... Sie sind hier und dort verstreut, jeder in seinem Lande, sie denken im stillen, sie arbeiten im stillen und die Morgenblätter erzählen nichts davon. Sie sind das Salz der Erde, und das Land, das keine solchen Männer oder deren zu wenig hat, ist auf keinem guten Wege... Es ist wurzelloser Wald, der ganz aus Blättern und Zweigen besteht, der bald verwelken und kein Wald mehr sein wird."

Dies ist gewiß: Sobald man sich wirklich etwas Tiefes zu sagen hat, muß man schweigen; man nimmt Zuflucht zu einem Mysterium, in dem man das Wesen Gottes fühlt und ehrfürchtig seine himmlische Herkunft ahnt.

III.
Die Erotiker

Der Mensch kann nur auf zwei Arten wirken: sein Selbst durchsetzen, das ist das Werk; sein Selbst aufgeben, das ist die Liebe.

Peladan

Digitized by Google

Der erotische Mensch

Bis zu einem gewissen Grade ist jeder Dichter ein Erotiker; denn Dichter sein heißt: ein Zeuger sein, ein Schöpfer, einer, dem das Schaffen Lust bereitet und den es drängt, die Gestalten, die er im Geiste geschaut hat oder die er ersehnt, als Dichter ins Leben zu rufen. Sein erotischer Trieb ist vom Geiste abgezogen und setzt sich in dichterische Werte um; die Libido transformiert sich in poetische Gestaltung. Der dichterische Schaffensvorgang ist buchstäblich ein Zeugen im Geiste, und es ist weit mehr als Redefloskel, wenn man von der dichterischen „Empfängnis" spricht. Die Parallele der Werk- und Menschwerdung verläuft nicht nur bis zur Geburtsstunde genau; Dichter und Vater sind vielmehr in den Sorgen um ihre „Kinder" bis zum Tode sich gleich. Es ist zweifellos, daß dieser ganze Prozeß, der sich im Geiste des Dichters abspielt, erotischer Natur ist, um so mehr, als alles Erotische, im Gegensatz zum Sexuellen, überhaupt nur im Geiste, in der Phantasie erlebt wird. Körperliche Erotik ist eine contradictio in adjecto; landläufig werden aber die beiden Begriffe: Erotik und Sexualität gleichgesetzt.

Läßt man meine Voraussetzung des dichterischen Schaffens gelten, so muß man folgerichtig zugeben, daß der unerotische Mensch niemals ein Dichter sein kann. So wesentlich und unbedingt ist diese gefährliche Gabe für den Dichter wie für den Künstler überhaupt, daß eine ganze Reihe jüngerer Forscher sogar so weit geht, zu behaupten, jede produktive geistige Leistung sei in ihrer Wurzel nichts anderes als eine Art verdrängter Erotik, die sich, je nach der geistigen Konstruktion des Individuums, in die verschiedenartigste Tätigkeit umsetze. Aus dem einfachen Grunde, weil jede Tätigkeit, die „segensreich" oder „erfolgreich" werden soll, „mit Liebe" ausgeübt werden muß. Gleichviel, ob diese „Liebe" einem mathematischen Problem, einem strategischen Plan, einem Sonett, einem industriellen Werk, einem Gemälde, einem Bauwerk zugewendet ist, das Werk gelingt immer nur dann, wenn es in Liebe gezeugt, in Liebe gehegt und betreut und mit Liebe zu Ende geführt wird. Und es ist ohne weiteres klar, daß der schaffende Mensch, der im Stadium des Werkwerdens all seine Liebe auf sein Werk wirft, im selben Grade, wie sein Eros durch sein Werk gefesselt wird, wie er in sein Werk verliebt ist, Frauen gegenüber frei oder desinteressiert ist.

Aber nicht um jene handelt es sich hier, die nur das vorausgesetzte selbstverständliche Maß erotischen Fühlens besitzen, sondern um die

Außerordentlichen, von dem Gotte Eros Besessenen, die mit voller Bewußtheit sich ausschließlich seinem Kulte geweiht haben und deren Leben seinen wesentlichen Sinn verlöre, wenn es nicht in erotischen Bahnen verliefe.

Solche Typen sind Don Juan, Casanova, Gilles de Rais, Graf Tilly (der Page der Königin Marie Antoinette), Alphonsis de Liguori, die heilige Elisabeth, Katharina di Siena, Soeur Jeanne, die Minnesänger, Marquis de Sade, Sacher-Masoch, Rétif de la Bretonne, Nerciat, Musset, Verlaine, Wedekind. Man sieht, die Kette umschließt Politiker und Priester, Dämonisten und Heilige, Dichter und Gaukler.

Welche Abwandlungen die erotische Leidenschaft in den verschiedenen Individuen erfahren hat, ob sie sich Gott oder dem Satan, einem Mädchen oder einem Knaben, einem der Eltern oder einem der Geschwister, einem Idol oder einem Tier, einem Toten oder einem Lebendigen zuwendet, ist für die Fixierung des Problems vollkommen gleichgültig; uns genügt, daß die leidenschaftliche Liebe, die etwa eine Soeur Jeanne Jesus entgegenträgt und die ihre Sehnsucht beflügelt, derselben Quelle entspringt, die die verruchte Montespan für Ludwig XIV. empfindet. „Die Ohnmacht," — sagt Herder — „die die heilige Therese vor dem Altare fühlte, als der himmlische Amor ihr Herz berührte, konnte, wenn sie in diesem Augenblick nur

körperlich betrachtet würde, schwerlich von einer anderen Art sein, als die jede liebende Ohnmacht hat: denn in den Säften des Körpers ist Liebe und Liebe an Wirkungen gleich, wer auch der Gegenstand sein möge. Bei allen Gefühlen dieser Gattung ist also auch dem unschuldigsten Herzen die größte Behutsamkeit nötig; selbst im Strome der göttlichsten Liebe bleibt's immer nur noch ein menschliches Herz. Alle Mittlerinnen, und wenn es die Mutter Gottes selber wäre, sind gefährlich: so wie es dem weiblichen Herzen alle irdischen und (zu sinnlich empfunden) selbst der himmlische Mittler sein kann." Um besonders empfindliche Gemüter zu beschwichtigen, ist es vielleicht nicht unwesentlich, daran zu erinnern, daß der Dichter Johann Gottfried Herder, als er dies schrieb, weimarischer Generalsuperintendent und Oberkonsistorialrat war.

Ein so subtiler und krankhaft feiner Geist wie Novalis hat längst die reichen Beziehungen geahnt, die Religion und Wollust geheimnisvoll miteinander verbinden, und alle die wissenschaftlichen und halbwissenschaftlichen Werke, die das Geschlechtsleben der Heiligen behandeln, mußten zu dicken Kompendien anwachsen, um die Fülle des Belegmaterials zu bergen, das die engen Zusammenhänge zwischen Religion und Sinnlichkeit dartut. Ob die Jesubräute sexuelle Halluzinationen haben, in denen Gottes Sohn körperlichen Besitz von ihnen ergreift — daher der prägnante Aus-

druck: die Besessenen! —, oder ob die mittelalterlichen Hexen des Satans eisige Begattung leibhaftig fühlten, ist physiologisch betrachtet genau dasselbe. Hier wie dort schwingt sich das erotische Gefühl bis zum Orgasmus auf und wird als Entzückung empfunden. Die Kirche spricht ja auch ganz eindeutig von der Brunst, die sie nur ins Metaphysische, Transzendentale hebt, wenn sie die Brunst zu Gott oder Jesus religiöse Inbrunst nennt. Daß insbesondere die Mystik des katholischen Kultes rein erotischen Quellen entspringt, wird jedem klar, der sich nur die Symbole vergegenwärtigt (das nackte Jesuskind an Marias Brust trinkend u. a.), die dieser Kult adoriert.

Wer über den Dingen steht und das Naturgeschehen ruhig beobachtet, wird finden, daß der Mensch die ihm auferlegten Gesetze notwendigerweise ebenso erfüllt wie das Tier und die Pflanze, und daß kein erdhaftes Wesen dem vorgeschriebenen Kreis des Müssens und der Gebundenheit entrinnen kann. Der Mensch hat ebensowenig wie das Tier Handlungsfreiheit; nur weil die Pflanze, oberflächlich gesprochen, keine Bewegung hat, scheint es, als unterliege sie allein unter allen Lebewesen dem Zwange der gesetzmäßigen Vollendung ihres Kreislaufs. Aber der Mensch kann seinem Wesen ebensowenig entrinnen wie die Pflanze; mag er entfliehen, wohin er will, niemals weicht er ab von der ihm vor-

geschriebenen Bahn; er kann seine Erzeuger hassen, verfluchen und töten, aber er kann sich nie andere geben. Die erotische Kurve verläuft bei der heiligen Therese wie bei der Montespan in demselben Zickzack, wenngleich das geliebte Objekt verschieden ist. Und würden sich selbst Abweichungen in der Linie zeigen, so könnte man nur den Schluß daraus ziehen, daß der Stärkegrad der Leidenschaften verschieden ist.

Letzten Endes variieren alle Künste immer nur das eine Thema: das von der Liebe, das je nach Gemütsart und Wesenslage verschieden behandelt wird. Im Großen gesehen, hat die Kunst überhaupt kein anderes Thema als die Liebe; denn alle künstlerischen Äußerungsformen sind lediglich Huldigungen an Eros. Wird die Erotik sublimiert und durchgeistigt, so entsteht eben durch diese Vermählung von Liebe und Geist Kunst.

Aber man muß auch in den Künsten zwischen erotischer und sexueller Phantasie unterscheiden. Überwiegt in einer Dichtung das Erotische und ist der Geist darin verbannt, so stehen wir der reinen Pornographie gegenüber. Werke wie Balzacs „Contes drolatiques", Pierre Lotis „Aphrodite", Lafontaines „Fabeln", Goethes „Tagebuch" sind rein erotische Dichtungen; die heimlich umgehenden „Privatdrucke" dagegen, etwa Nerciats „Le diable au corps", die „Memoiren einer Sängerin" der Schröder-Devrient, John Clelands

„Fanny Hill", Brétonnes „Antijustine", Larocques „Voluptueuses", de Sades Romane usw., in denen ausschließlich die Zote vorherrscht, haben weder mit Erotik noch mit Dichtung etwas zu tun.

Ein so liebenswürdiger, unproblematischer Charakter wie Casanova wird immer nur liebenswürdig von der Liebe sprechen. Durch Komplimente, Flatterien und ein Geplauder, das von Schmeicheleien gespickt ist und das eine harmlose Mischung von Erotik und Geist darstellt, erreicht er die nötige Sexualspannung. Seine erotische Strategie zeigt die einfachsten normalen Linien. Graf Tilly braucht schon raffiniertere Reize, um die Sexualspannung auszulösen, und der Don Juan-Typ kann nur das Weib gewinnen wollen, das sich ihm weigert. Er will immer das fast Unmögliche; sein erotischer Weg gleicht dem wilden Auf und Nieder des Bergbaches. Er betritt am liebsten eine gefahrvolle halsbrecherische Bahn voller Klippen und Abstürze, denn die gerade Heerstraße lockt ihn nicht, erregt ihn nicht, ruft den Mann und heldischen Abenteurer in ihm nicht auf, fordert ihn nicht heraus. Leichte Triumphe verschmäht er; je schwieriger, blutiger der Kampf, desto süßer, glorioser der Sieg.

Sein Wesen ist: besitzen wollen, herrschen müssen. Was macht ihn allen echten Frauen so begehrenswert? Daß er ihren Eros herausfordert! Daß er die Höhen und Tiefen des Eros kennt,

daß er mit den Frauen durch die Abgründe und Höllen schreitet, durch die Paradiese und Himmel fliegt, in denen der Eros waltet. Vollfrauen verachten den naiven Mann, den sogenannten „unberührten" Jüngling, der sich den König Onan zum Vorbilde wählte. Sie werden tausendmal lieber einem Casanova zufliegen; nicht weil er um die Frauen Bescheid weiß, nicht weil er alle besessen hat und auch sie besessen sein wollen, sondern weil er ein Sendbote jenes gewaltigen Gottes ist, vor dessen Wundern sie erschauern und die sie mit ihrer ganzen Kraft ersehnen: des Eros.

Aber Casanova und Don Juan sind noch normale Typen; denn beide leben nur in der Wirklichkeit und wollen die Wirklichkeit nur in verschiedenen Nuancen. Nerciat, Marquis de Sade, Sacher-Masoch und ähnliche Typen dagegen sind nicht Erotiker, sondern Wollüstlinge der Phantasie. Nicht ausgeschlossen, daß diese Wüstlinge des Gedankens in der Wirklichkeit die größten Philister waren. Wie hinter allen, die das Maul so weit aufreißen, ist auch hinter einem Crébillon fils oder einem Choderlos de Laclos kein besonders dämonischer Erotiker zu suchen. Das Papier ist geduldig und läßt die Feder selbst die tollsten und wüstesten Heliogabaliaden niederschreiben, die sehr oft nicht einmal in der Phantasie erlebt worden, sondern nur Konstruktionen sind.

Aber auch der umgekehrte Fall läßt sich häufig

beobachten. Gibt es z. B. etwas Entzückenderes als jene kleine Episode von Albrecht Haller, der eines Tages ein Gedicht, das er an eine „Doris" gerichtet hatte — sein einziges Gedicht übrigens, das man heute noch lesen kann! —, verleugnete, weil er fürchtete, bei den Spießbürgern um seine Reputation zu kommen? Alle die erotischen Anspielungen, die das Gedicht enthält, habe er sich aus den Fingern gesogen; er habe diese Ausgelassenheiten Gott behüte und Gott bewahre niemals erlebt; so Einer sei er nicht.

Freilich hatten alle Dichter des Barock, die Hoffmannswaldau, Lohenstein, Weise, Reuter, Riederer, die Seltsamkeit, sich ihrer erotischen Gedichte zu schämen, sobald man sie fragte, was an ihren erotischen Verskristallen wirkliches Erlebnis sei. Sie schämten sich einmal zwanzig Jahre alt gewesen zu sein und leugneten, daß hinter ihren Melinden, Dorissen, Philinen lebendige Modelle standen; selbst die süßesten und sublimsten Verliebtheiten gaben sie als Ausgeburten der Phantasie aus.

Ich fürchte sehr, daß ein Nerciat, von Folterknechten peinlich befragt, aufrichtig den Schwur leisten könnte, daß er seinen „Diable au corps" nur schrieb, um für sich und seine brave Familie Brot zu schaffen, und daß er im übrigen zu den regelmäßigen Kirchenbesuchern gehörte.

Echter sind die erotischen Schwärmereien auf religiösem Gebiete. Es ist erwiesen, daß Kastei-

ungen und Geißelungen in mancher „Heiligen“ so starke Wollustkrämpfe hervorriefen, daß sie daran zugrunde ging. Aber von der religiösen Geißelung, die durchaus in das masochistische Gebiet gehört, bis zum rein sexuellen Flagellantismus ist nur ein kleiner Schritt. Selbstpeinigung und Masochismus entspringen derselben Quelle; Hexenfolterung und Sadismus entspringen ein und derselben Leidenschaft.

Man kann alle diese Leidenschaften besitzen, ohne Erotiker zu sein. Ja, das zügellose Aufgehen in einer Leidenschaft schließt sogar den eigentlichen Erotiker aus, bei dem die Sinnlichkeit eigentlich erst in ihrer sublimsten Form in Erscheinung tritt.

Erotik ist von Sexualität durchaus verschieden. Während der sexuelle Mann freie Wahl hat und ihm in der Stunde der Voluptas und der gemeinen Begierden jedes halbwegs annehmbare Weib die Erfüllung oder mindestens doch die Entspannung bringen kann, ist der erotische Mensch, so oft sich sein Liebesgefühl auch erneuern mag, immer an eine ganz bestimmte Frau gebunden, die er liebt; alle anderen Frauen versinken neben ihr, der Einzigen. Nur sie kann seine Lust wecken oder zurückdämmen. Sie macht ihn zum Manne und zum Helden oder zum Weib oder Sklaven. Sie mag ihn foltern und tyrannisieren; er begehrt nur sie, die Eine. Es mag zu seinem Unglück sein; er kann dennoch nicht von ihr lassen. Er ist ihr

seliger oder unseliger Gefangener, er ist geweiht, von Gott gezeichnet. Wenn Napoleon, der die Klarheit seines Geistes durch sexuelle Gereiztheit getrübt sieht, einfach befiehlt: „Ein Weib!", dann erniedrigt er sich und wird zum Tier, das sich mit dem Tiere paart, das ihm gerade über den Weg läuft; der Blinde geht so in ein Bordell und erlebt dort seine sexuelle Stunde. Der erotische Mensch dagegen ist immer in Sexualspannung; er strebt beständig dem Rausch, dem Orgasmus zu, ist voller Hingebungs- und Eroberungswillen zugleich, will sich fortwährend verschwenden, kennt nicht das bürgerliche Maßhalten in seiner Empfindung, sondern ist naturnah, naturreich, verschwendungsfroh, sich hinstreuend, ausschüttend, voll sublimer Triebhaftigkeit, voller Möglichkeiten, voller Hoffnungen, ein Baum in prangender Blüte. Aber dieser Trieb ist doch niemals bloßer Libido-Trieb oder reine Wollustbegierde sexueller Natur; er ist vielmehr mit geistigen und kulturellen Dingen im Zusammenhang; eine Art geistiger Wollust, gewissermaßen — der Ausdruck deckt nicht, was ich meine, aber er deutet es gut an — eine Art seelischer Libido, mit einem Worte: Sehnsucht. Dann singt er den Sang seiner Rasse, wie er vor Jahrtausenden vor ihm gesungen ward, als Liebe sein Blut rascher pochen ließ, als seinem Geiste ein Ideal vorschwebte. Es ist, als ob die Erinnerung an Urliebe in ihm wachgeworden sei;

denn gleichviel, ob die Geliebte nie gekommen ist oder nie kommen wird, — sein Herz weiß von dem Gefühl. Er ruft nach der Geliebten, die vielleicht noch im Schoße des Nichtseins schlummert; er fleht zu den Göttern wie ein Heide, beschwört das Schicksal wie ein Magier, verbindet sich mit den Geistern, steigt empor zu den Engeln, als wäre er ohne Erdenschwere, oder hinab in den Hades. Und selbst angesichts des Todes läßt der Dichter ihn den Schrei ausstoßen:

Eros! der aller Menschen und Götter
Vater du bist, nie alternder Gott, du, Anfang und Ende
Von allen Geschehens urewigem Strom,
Steh du mir bei!

Denn der Tod ist kein Ende. Die Geliebte lebt im Liebenden fort. Weit über den Tod hinaus reicht sein erotisches Sehnen. Er ist zeitentrückt, und das, was er singt, hat wenig oder nichts mit der Gegenwart zu tun. Sein Gemüt sucht Aufschwung, Ausbreitung, Vervielfältigung, Wesensverdopplung. Nur im Reiche des Eros wird er diese Wonnen finden; nur an diesen Quellen wird er sich verjüngen.

Ein sexuelles Verhältnis sagt deutlich, was es ist; aber ein erotisches Verhältnis muß nicht notwendigerweise auch sexuell sein; es kann sexuell werden, sobald Hemmungen geschwunden oder beseitigt sind.

Es tritt sogar fast gesetzmäßig die Erscheinung

zutage, daß der erotische Mensch in gesteigertem Grade kulturelle oder mindestens persönliche Lebenswerte schaffen wird, je weniger er der Sexualität verfallen ist. Die Sexualenergie setzt sich in Erotik um, und die verdrängte Erotik löst verfeinerte Spannungen aus, die ihrerseits sich in geistige, persönliche oder andere höhere Werte umsetzen können. Enthaltsamkeit, d. h. Sexualspannung, teilt sich dem Wesen, man kann, tiefer betrachtet, sagen: dem Blute des Menschen mit und kommt seinen seelischen, geistigen oder letztstufig seinen körperlichen Kräften zugute. Der Ringkämpfer, der Athlet kennen dieses Gesetz ganz genau und werden enthaltsam leben, um die Sexualenergie in Muskelenergie umzusetzen; in gleicher Weise wandelt sich Sexualität in Geist, Wissen, Ethos. Und dies erklärt auch die relative Unfruchtbarkeit des Genies. Sicher würde man, schritte man auf diesem Wege weiter, auch zu der Ursache der nahen Verwandtschaft von Genie und Wahnsinn gelangen.

Der Reiz, den der Erotiker auf die Frauen ausübt, besteht ursächlich darin, daß er nicht verlebt ist, d. h., daß er die Sexualspannung immer wieder zu erneuern vermag. Nur dann wird er für die Frauen zum Schöpfer, der Himmel zu verschenken hat; nur dann wird er die Zaubermacht besitzen, ihre Seelen erklingen zu lassen und jeder Frau die ihr eigene Melodie zu geben.

Die italienischen Erzähler der Renaissance

Ein reicher florentinischer Kaufmann hatte einst auf seinen Reisen, die ihn über den ganzen Kontinent führten, eine hübsche, junge Pariserin kennen gelernt, die zu besitzen seine höchste Sehnsucht war. Aber sie versagte sich ihm mit großer Beharrlichkeit, und es bedurfte raffinierter Verführungskünste, ehe es dem Florentiner gelang, sein Ziel zu erreichen.

Ein in seinen Einzelheiten außerordentlich spannender und glutvoller Roman, den Giovanni Boccaccio frei erfunden haben könnte, ist hier Wirklichkeit geworden. Der florentinische Verführer ist Boccaccios Vater und die verführte Pariserin seine Mutter. Ihm lag es deshalb vielleicht näher als manchem anderen, den Reigen der italienischen Liebesfabulierer zu eröffnen; denn nicht nur seine Geburt, auch sein eigenes Leben wurde durch Liebe und Liebesleid bestimmt und geleitet. Man muß die einzig schöne Schilderung der Liebesleidenschaft lesen, die er von der Liebe Dantes zu Beatrice in seiner Biographie Dantes entwirft, um diese Behauptung bestätigt zu finden und um unmittelbar zu empfinden, daß nur ein Geist, der das hohe Lied der Liebe in seiner ganzen herzaufwühlenden

Gewalt an eigener Seele erlitten hat, sich mit solcher Stärke in die Leidenschaft eines andern einfühlen konnte.

Boccaccio war daher mehr als andere berufen, der Dichtergruppe voranzugehen, die ihr Schaffen Eros geweiht hat. Dem Gott Eros und nicht dem Dämon, von dem Platon spricht; und zwar einem Gotte, der zu amoureusen Scherzen aufgelegt ist, der sich mehr einem Faun nähert als dem himmlischen Amor; einem schalkhaften, puckartigen Faun, der nicht eher ruht, als bis er seine Opfer aufeinandergehetzt, ineinandergetrieben und zu wilden Sinnesräuschen aufgepeitscht hat, in denen nichts einmütiger verhöhnt und verlacht wird als Sitte und Moral.

Indes, Boccaccio ist nur Anfang, nicht aber unmittelbare Quelle der berühmten italienischen Erzählungskunst. Aus den Quellen hat Boccaccio vielmehr selbst reichlich geschöpft. Er berief sich dabei auf seinen von ihm angebeteten Lehrer Petrarca, der ihm über die Ausnutzung der Quellen die berühmten Worte schrieb: „Man darf den Geist des anderen gebrauchen, darf seine Farben nehmen, muß sich aber seiner Worte enthalten. Jene Ähnlichkeit ist verborgen, diese offenkundig; jene macht Dichter, diese Affen!"

Es ist wahrscheinlich, daß Boccaccio den Stoff seines unsterblichen Novellenkreises durch viele Bäche zugetragen bekam: vom Orient, von Frankreich, von den alten Klassikern (Lukian und

Apulejus an erster Stelle) und vom Volke selbst. Aber wie ein Strom allen Quellen, die ihm zufließen, sein eigenes Tempo, seine eigene Melodie gibt, so daß sie selber eins mit dem Strome werden, so machte Boccaccio alle Funde sich so leidenschaftlich zu eigen, bis sie vollkommen von seinem Geiste getränkt, vollkommen sein wirkliches eigenstes Eigentum wurden, das er in ziselierter, geläuterter Kunstform der Welt wiederschenkte. Er hat durch die Farbigkeit seiner Schilderungen, durch die Natürlichkeit seiner Dialoge, durch die Glutfülle seiner Gestalten und endlich durch die Grazie und Lieblichkeit seiner entzückenden, zu tausend tollen Verliebtheiten aufgelegten Frauen, alle späteren italienischen Novellisten mit suggestiver Gewalt beeinflußt. Und es ist kein Wunder, wenn man im Unterton der Erzählungsweise seiner Nachfolger stets einen leisen Anklang an Boccaccio heraushört. Selbst bis in unsere Tage reicht sein Einfluß; denn deutsche Erzähler wie Ewald Gerhard Seeliger haben sich ganz bewußt an Boccaccio geschult.

Der erste und bedeutendste Novellist, der in Boccaccios Fußstapfen weiterging, war Franco Sacchetti (1335—1400).

In der Vorrede zu seinen „Dreihundert Novellen" weist er ausdrücklich auf Boccaccio hin: „Im Hinblick auf den ausgezeichneten Florentiner Giovanni Boccaccio, der unbeschadet seines hohen

Geistes das Buch der hundert Novellen über einen weltlichen Stoff geschrieben hat, ein Buch, das derart verbreitet und gesucht ist, daß sie es selbst in Frankreich und England in ihre Sprache übersetzt haben und dem Autor darob große Ehre zuteil geworden ist — habe ich, Franco Sacchetti aus Florenz, wenngleich ich ein ungebildeter und unwissender Mensch bin, mich entschlossen, das vorliegende Werk zu schreiben und alle jene Geschichten zu sammeln, die sich in alten und neuen Zeiten in bunter Verschiedenheit zugetragen haben."

Wenn Sacchetti sich einen unwissenden und ungebildeten Menschen nennt, muß man das nicht wörtlich nehmen. Er bekennt sich zu jener resignierenden Unwissenheit, die jeder Wissende eingesteht, und sich als ungebildet zu bezeichnen, gehörte zum guten Gesellschaftston der gebildeten Kreise.

Auch seine Bezeichnung der oft harmlosen Geschichten als „Novellen" ist irreführend; er nennt sie so nur im Hinblick auf den Ursprung und die eigentliche Bedeutung des Wortes ‚Novelle', das nichts anderes als „unwichtige Neuigkeit" bedeutet. Denn mehr als schnurrige, heitere, drollige, erotische Neuigkeiten und Nachrichten sind es oft nicht, die er erzählt. Er berichtet allerdings mit einer Natürlichkeit und Farbenfreude, mit einer Sinnlichkeit und Unbekümmertheit, die nur in jenem Landstrich und in jenen

Tagen möglich war. Seine Manier ist ein unbewußter Pointellismus. Er setzt einen Farbentupfen neben den anderen, in einer scheinbar verwirrenden Buntheit, aber am Ende hat man doch den Eindruck eines apart gesehenen landschaftlichen oder gesellschaftlichen Bildes oder seelischen Zustandes einer Epoche. Stofflich ist er ziemlich unbekümmert verfahren. Wertvolles und Wertloses, Bleibendes und Flüchtiges, Eintagskost und Ewigkeitswerte sind wahllos nebeneinander gereiht und geben dem Werk eben darum seine reizvolle Unmittelbarkeit. Der Verfasser hat sich ganz gewiß nicht träumen lassen, daß seine Geschichten noch nach mehr als einem halben Jahrtausend gelesen werden und Gegenstand literarischer Betrachtung sein würden.

Aber das Wort „Novelle" in seiner eigentlichen Bedeutung genommen verliert schon den Sinn, wenn man sich Anthoine de la Sale zuwendet (1388—1456), dessen „Hundert neue Novellen" weit berühmter und schon zu ihrer Zeit populärer geworden waren, als Sacchettis erotische Anekdotensammlung. Geographisch genommen gehört de la Sale allerdings nicht in diese Reihe italienischer Erzähler, denn er ist in der französischen Provence geboren. Aber schon sehr jung kam er nach Messina und lebte meist auf süditalienischen Inseln. Man hielt lange Zeit Ludwig XI. für den Verfasser dieser Novellen, was de la Sale nur zur Ehre gereichen kann, denn Ludwig XI. stand im

Ruf eines ausgezeichneten Plauderers und farbenreichen Erzählers. De la Sales Novellen gehören mit zu den berühmtesten und entzückendsten Kabinettstücken der erotischen Literatur des 15. Jahrhunderts; jener Zeit, in der der Schriftsteller durchaus kein Blatt vor den Mund zu nehmen brauchte und mit einer prachtvollen Frechheit die salonwidrigsten Dinge so naiv beschrieb, als schildere er den keuschen Mond oder eine Blumenknospe. Das Thema de la Sales ist etwas monoton; es dreht sich fast in allen hundert Novellen um den betrogenen Ehemann. De la Sale, Junggeselle aus Prinzip, verachtete das Weib noch mehr als die strengsten und misogynsten Kirchenväter, und man kann sich deshalb denken, daß er es nicht im schmeichelhaftesten Lichte sieht. Fast durchweg ist das Weib, von dem er erzählt, eine Dirne, die — gleichviel ob sie Jungfrau oder Mutter ist — mit den Kleidern zugleich das Gewissen ablegt und nicht besonders viel Umstände macht, wenn man sie um das bittet, was sonst nur die innigste Liebe gewährt. — Stofflich hat man einen vergröberten Boccaccio vor sich, einen derb zugreifenden Autor, der den Stier bei den Hörnern packt und ohne jede Umschreibung den Dingen den Namen gibt, den ihnen unsere Prüderie weigert. Ich weiß nicht, welchen sprachlichen Reiz diese schlüpfrigen Geschichten in der Originalsprache haben; die deutsche Sprache ist jedenfalls nicht reich genug,

diese Obszönitäten mit gleicher Grazie wiederzugeben. In der Sprache Luthers klingt plump und allzu heftig, was man in der Sprache Racines noch immer mit Vergnügen hört. Während die Franzosen gerade auf ihr Ziel losgehen dürfen, müssen wir über den Berg klettern, um zum selben Ziel zu gelangen.

Läßt de la Sale vielleicht manchem Leser noch hier und dort an Saftigkeit etwas zu wünschen übrig, — der käme vollends auf seine Kosten, der die „Sprichwort-Novellen" von Antonio Cornazano lesen würde (1431—1500). Selbst wenn man es nicht besonders hervorhöbe, ließe es sich aus dem Stil und dem Geist ohne weiteres erwittern, daß Cornazano ein intimer Freund Aretinos war. Daß er aber nicht nur in den Revieren Pans und seiner Nymphen mit Erfolg umherzustreifen verstand, beweist die andere Tatsache, daß er geliebt war von den Strozzis, verehrt von den Estes und hochgeschätzt von den Sforzas. Dies sei im voraus eingestanden: daß man die Biographie, die er seinem Schutzherrn, dem großen Colleoni, gewidmet hat, heute kaum mehr zu lesen vermag. Aber so papieren sich auch diese mit großer Liebe und Einsicht geschriebene Studie liest, so lebenswarm, so — man möchte sagen — erdgeistig sind andererseits seine „Sprichwortnovellen". Es war für Cornazano leichter, diese Novellen zu schreiben, als dem Kritiker, dem Dichter gerecht zu werden.

Nach allem, was wir über ihn wissen, war er ein hervorragender Geist, weltmännisch und grazil — eine echte Renaissance-Natur. Er war Dichter und Historiker, schrieb in verschiedenen Sprachen Sonette, Terzinen und Elegien, schrieb über Musik und Tanzkunst, über Regierungskunst und Kriegswesen. Und endlich ahmte er in seinen „Sprichwortnovellen" Boccaccio nach, den Unnachahmlichen und Unübertroffenen.

Von diesen Novellen ist hier die Rede. Und zu ihrem Verständnis ist es nötig, sich die obigen Jahreszahlen zu vergegenwärtigen, wenn man seine Fabulierkunst genießen will. Man darf nicht den Maßstab unserer Sittlichkeit an ihn anlegen. Man muß sich vielmehr daran erinnern, daß bereits nahezu 500 Jahre über seine fröhlichen obszönen Scherze dahingegangen sind und daß unsere Moral nicht die Moral des 15. Jahrhunderts gewesen sein kann.

Man müßte eine kulturgeschichtliche Abhandlung schreiben, müßte ein vollkommenes Bild jener lebensfreudigen, ganz und gar nicht schamhaften Zeit geben, die ebenso dunkel war wie licht, in der es noch keine Schande war, gesunde Sinne zu haben und sich ihrer als Freudenquelle aufrichtig zu freuen. Wir Kinder des 20. Jahrhunderts, denen noch „aus Gründen der Moral" der Casanova beschlagnahmt wurde, wir, die von Staats wegen mit Moralin geimpft werden, — wir müssen uns erst historisch einstellen, um an diesen

galant-lasziven Novellen Freude empfinden zu können. Bedeutende Kritiker des 19. Jahrhunderts haben diese Novellen mit Boccaccios „Decameron" verglichen, mit dem „Heptameron" der Königin von Navarra und den bekannten Fazetien des Poggio.

Ich stehe nicht an zu sagen, daß Cornazanos Novellen neben denen Boccaccios in Ehren bestehen können und daß der Leser, der Boccaccio genossen hat, ohne vor Entrüstung in Ohnmacht zu fallen, auch die Lektüre Cornazanos durchaus gesund aus der Hand legen wird. Er wird höchstens lachen — und Lachen galt ehedem als heilig.

Ich habe das „Heptameron" der Königin von Navarra erwähnt (1492—1515), das einen willkommenen Maßstab bietet, um beurteilen zu können, wie weit in erotischen Dingen die Vorurteilslosigkeit selbst an europäischen Höfen ging. Man wird geneigt sein, die übrigen Erzähler gewöhnlicher Herkunft milder zu betrachten, wenn man sieht, daß selbst eine Königin um faunische Stirnen zarte Rosenkränze windet.

Man gibt den jungen Prinzessinnen unserer Tage nicht mehr die ausgezeichnete Erziehung, die die junge Prinzessin Margarete empfangen hatte. Sie lernte italienisch, spanisch, lateinisch, griechisch, hebräisch und las schon in früher Jugend sehr viel. Werke theologischen, philosophischen und politischen Inhalts wechselten ab mit Reiseschilderungen, Jagdbüchern, Gedichten,

Romanen, Chroniken und Musikliteratur. Man merkt diese gediegene Bildung ihren Novellen wohl an, in denen trotzdem nichts Blaustrumpfiges sich bemerkbar macht. Daß ein nicht erlernbarer Charme und eine vollendete Grazie ihre heiteren Novellen auszeichnen, muß man nicht besonders erwähnen; ist sie doch eine der anmutigsten und geistvollsten Vertreterinnen der französischen Renaissance. Madame de Chatillon, ihre Anstandsdame, hatte nur nötig, die großen Eigenschaften der späteren Königin zu leiten — nicht zu entwickeln! — unter denen Geisteskühnheit, Seelengröße und eine erstaunliche Toleranz am meisten hervorragen. Daß sie politisch eine große Rolle spielte, geht uns hier nichts an, obwohl ihr auch in dieser Beziehung wenig königliche Frauen als ebenbürtig zur Seite gestellt werden können. Wichtiger ist schon, daß sie in Bourges und Nimes Universitäten gegründet hatte und daß sie mit Erasmus von Rotterdam in regem Briefwechsel stand, dessen hohes Lob der Königin aus einer redlichen Überzeugung entspringt und nicht aus einer unterwürfigen Seele. Aber man könnte noch mehr Männer nennen, die von ihr Zuspruch, Anerkennung, Trost oder Lohn erwarteten: Calvin, Melanchthon, der gottvolle Rabelais, Bonaventura und noch viele andere, deren Augen auf die Königin gerichtet waren, wie auf einen guten Stern, der ihnen voranleuchtete.

„Unermüdlich tätig," sagt ein neuer Herausgeber ihres Heptameron, „politisch und literarisch, selbst schaffend und zum Schaffen anregend, ist ihr Leben gefüllt wie ein goldener Becher mit feurigem alten Wein, der den Leib erwärmt und das Herz erhellt."

Als ein echtes Kind des 16. Jahrhunderts liebt sie Welt und Menschen leidenschaftlich, ist lebensfroh und in ihren Anschauungen urgesund. Über alles stellt sie die Wahrheit, weicht einem kecken, selbst derben Worte nicht aus, ekelt sich aber vor Schmutz und Lüsternheit, und die Widrigkeit des Daseins kann ihr nichts anhaben. Sie bleibt eine reizende Gestalt.

Man denke nicht, daß ihr Leben wie ein Frühlingstag vorbeigerauscht ist; sie wäre unvollkommen, wenn sie nicht auch von des Lebens Bitternis ihr gut Teil gekostet hätte; Sorge und Kummer und mannigfaches Unglück begleiten sie durch viele Jahre; aber das Leid bezwang sie nicht und raubte ihr nicht die philosophische Heiterkeit des Gemüts, die aus ihren ergötzlichen Geschichten so traulich und wohl an unser Ohr klingt.

Diese Königin war, alles in allem, ein königlicher Mensch, der die Krone zu Recht trug; ein freier Mensch voll kühner, oft ketzerischer Gedanken; dabei liebenswürdig, verschmitzt, kokett, drollig, aufgeklärt und voll reicher Erfindungsgabe. Sie war, um es zu wiederholen,

ganz reizend. Aber man muß es dreimal sagen, denn auch in ihr stak ein kleiner Teufel, den man im „Pentameron“ sehr übermütige Streiche erzählen hört.

Diesen zartesten Eroticis der italienischen Renaissance reihen sich chronologisch die derbsten an, neben denen wirklich das Meiste verblaßt. Es sind die Novellen von Girolamo Morlini, die etwa 1520 zum erstenmal erschienen sind.

Cornazanos Novellenfiguren würden es noch vertragen, daß man sie etwa den Kaulbachschen Liebesgöttern gleichstellte. Bei Morlini hört jedoch alle Schalkhaftigkeit und göttliche Ausgelassenheit auf. Er ist im brutalsten Sinne eindeutig und in seiner Sachlichkeit unverschämt saftig. Nur Aretin ist ihm hierin ebenbürtig. Priapus wäre das Signet, das man diesen Novellen voraussetzen möchte. Hier wird gelumpt, gesoffen, geludert, geprügelt, gebuhlt und getötet: ein Ehebruch ist einer der niedlichsten Scherze, die man begehen kann; ein Mord um einer Liebesnacht willen scheint eine harmlose Selbstverständlichkeit. Die Menschen, so Männchen wie Weibchen, gebärden sich wie tollgewordene brünstige Katzen, die sich auf Dächern herumbalgen, in rasender Liebesgier fauchen und schreien; Menschen, denen nichts heilig ist, die sich selbst in der Kirche in höchst unheiliger Absicht ein Stelldichein geben und denen der Gekreuzigte nur ein Bedauern abnötigen kann, daß er um der

Menschheit willen sein Leben ließ, anstatt es zu genießen. Hier sprüht die Renaissance in ihrem zügellosen Lebensdurst aus jeder Zeile; erst und nur hier hat man den vollen Eindruck dieser überschäumenden Naturen, die im Liebeswerk ebenso Gewaltiges leisteten wie in ihren anderen Werken. Aber wer sich historisch einstellt, wird trotz all der satyrhaften Brünstigkeit, die hier brüllt und giert, eine tierische Naturnähe wittern, die nichts mit jenen versteckten Lasziviitäten und Obszönitäten gemein hat, die in unseren zeitläuftigen Eroticis gang und gäbe sind. Hat der liebe Gott sich nicht geschämt, dem Menschen gewisse Körperteile zu geben, so scheut Morlini sich nicht, von ihnen zu sprechen. Er geht in seiner Gradlinigkeit allerdings oft bis zur Plattheit und Geschmacklosigkeit, und seinen Stoffquellen, den Apulejus, Poggio, Masuccio, Straparola u. a., begegnet man nur in unreiner Form. Aber wir sind vielleicht von jener Welt des gelehrten Neapolitaners allzuweit entfernt, um ihm völlig gerecht werden zu können.

Michelagnolo Firenzuola (1493—1545) fällt mit seinen Novellen gegen Morlini nur dann ab, wenn man das Priapische darin sucht. Künstlerisch stehen sie ungleich höher. Um seine Novellen richtig zu würdigen, muß man zunächst seine Dialoge über die Schönheit der Frauen lesen, aus denen man erfährt, was die Frau dem gebildeten Manne jener Zeit galt, wie sein Schön-

heitsideal aussah und wie er seine Lebensführung gestaltete. Daß er selbst als einer der ersten Europäer jene Krankheit aquirierte, die Columbus aus dem neu entdeckten Erdteil mitgebracht hatte, darf nicht dazu verführen, Firenzuola für einen Wüstling zu halten. Er war nur unvorsichtig und büßte seine Unkenntnis durch eine harte elfjährige Strafe. Denn Unkenntnis des Gesetzes — sagt der Staat — schützt vor Strafe nicht. Dennoch hatte Firenzuola Humor genug, das Holz des Guajakbaumes, dem er, ebenso wie Ulrich von Hutten, die zeitweise Heilung seiner Syphilis verdankte, in lustigen Terzinen zu besingen.

Wie seine Zeitgenossen lebte auch Firenzuola zwar epikuräisch, aber die rein materielle Lebensanschauung eines Aristipp wird von ihm doch vielfach durch den Einfluß der platonischen Gedankenwelt in eine reinere Atmosphäre gehoben. Die Geschichten, die er erzählt, sind zwar in der derbkörnigen, saftigen Sprache eines Sacchetti oder Morlini geschrieben; aber auch Firenzuolas Freimütigkeit wird der Schriftsteller unserer Tage mit Neid nachblicken.

Ich kann mir nicht helfen: es ist Heuchelei in unserem Tun. Man hat das Recht, den unverstaubten und unverbrauchten Wortschatz der Renaissanceliteratur hervorzuholen, der an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt, und sich daran zu erfreuen; man hat aber nicht das Recht,

in unserer Zeit solche gepfefferten Erotici zu schreiben. Es wäre aber eine grobe Lüge, wollte man behaupten, daß man sich an den Renaissanceerzählern nur deshalb freut, weil sie uns zu einer historischen Einstellung nötigen. Das „Historische" ist, wenigstens mir — so wahr mir Gott helfe! — verflucht gleichgültig. Mich reizt vielmehr die hüllenlose Natürlichkeit und Ehrlichkeit der Erzählungsweise. Und alles, was diese Meister schildern, geschieht heute so wie vor fünfhundert Jahren; weder haben die Lüste noch die Schmerzen der Menschen sich geändert. Frauen betrügen ihre Männer, Männer ihre Frauen. Nur das Feigenblatt ist inzwischen gewachsen; es bedeckt nicht nur unsere Blöße, sondern unser ganzes Wesen und unsere Seele.

Einer der freimütigsten Erzähler jener Epoche war Giovanni Francesco Straparola (1483 bis 1557).

Es ist nicht unhöflich vorauszusetzen, daß der Name Straparolas den meisten unbekannt ist; man wird ihn in Lexicis, ja sogar in italienischen Literaturgeschichten, die die Renaissance behandeln, seltsamerweise kaum finden. Weder sein Geburts- noch sein Sterbejahr ist bekannt. Und doch ist er am Beginn des 16. Jahrhunderts neben Sacchetti wohl einer der bedeutendsten Epigonen Boccaccios, dessen populärer Name als gutes Omen auch über den Dichtungen Straparolas steht.

Seit Lorenzo Valla seinen im Geiste Aristipps verfaßten Dialog „De voluptate“ veröffentlicht hatte, mit dem er seine Zeitgenossen nicht wenig erschreckte — eine Schrift, die nackt und hart erklärt, daß ausschließlich in der Sinnlichkeit das höchste Gut des Lebens liege —, fanden sich schlüpfrige Poeten genug, die sich zu dieser Fahne bekannten und sie wacker emporhielten. Diesen Dichtern aber kann man Straparola nicht beizählen, obwohl die ungemein zahlreichen Auflagen, die seine „Ergötzlichen Nächte“ erlebten — eine Auflagenhöhe, deren sogar Boccaccios Decamerone sich nicht rühmen kann —, den Schluß aufdrängen könnten, dieser Erfolg sei der Obszönität zu verdanken.

Man begegnet in den „Ergötzlichen Nächten“ wohl manchem ausgelassenen Stück, und es wäre auch unnatürlich, wäre Verlogenheit, wenn gerade Straparola die Anschauungen seiner Zeit verleugnen wollte. Aber man findet bei ihm auch bereits, und zwar zum ersten Male in Europa, die entzückendsten Volksmärchen und Erzählungen, die mit denen aus Tausendundeiner Nacht innig verwandt sind.

Wenn uns auch der Rahmen, den Straparola wählt, ein wenig altmodisch und verschnörkelt erscheint, die Bilder, die er hineinstellt, ergötzen den Leser und lassen ihn Menschen und Welt jener Tage ganz mitempfinden und miterleben. Und sie sind in Licht und Farbe getaucht, weder

grell noch dick aufgetragen. Diese Geschichten sind volkstümlich, phantastisch, märchenhaft, lustig, ernst, gefühlvoll, moralisch — kurzum, bunt wie das liebe Leben. Es gibt keine toten Stellen darin. Und ob Straparola seine unvergleichlich schönen Italienerinnen malt oder ihre bis unter die Ohren verliebten Troubadoure und Liebhaber, ob er Galgenvögel zeichnet oder Pfaffen, Damen, deren Beruf die Untreue ist, oder bramarbasierende Kerle, Hahnreis oder solche, die es werden sollen, Bettler oder Reiche, Greise oder Gassenbuben, Fürsten oder Lumpengesindel, — er bleibt stets derselbe liebenswürdige und heitere Fabulist.

Er ist nicht geistreich und keineswegs originell; er schreibt kunstlos und sogar nachlässig; zuweilen auffallend salopp, und doch wird man sich ihm immer wieder mit Vergnügen zuwenden.

Lebhafter, ursprünglicher und naturgetreuer als Straparola ist jedoch Giambattista Basile (1575—1632), in dessen „Pentameron" oft die gleichen Stoffe behandelt werden wie in den „Ergötzlichen Nächten". Nur daß Basile bei aller Ruppigkeit märchenhafter und fast rein orientalisch wirkt. Seine Sprache ist blumig, lyrisch und überladen bis zum Schwulst. Basile, späterhin Graf von Torone und Pfalzgraf, Mitglied der Akademie zu Venedig usw. usw., war ursprünglich ein armer Teufel, der sich kaum durchzuschlagen vermochte, der sich in Venedig gegen

die Türken anwerben ließ, Soldat und Seemann war und auf zahlreichen Reisen ein groß Teil von der Welt sah. Er verlebte seine Jugend auf Kreta und trat später in den Dienst des Herzogs von Mantua, des Fürsten von Avellina und anderer kleiner Potentaten. Man machte ihn zum Gouverneur von Lagonegro, zum Gouverneur von Aversa, Regenten von Giugliano, einem Dorf in der Campagne usw. Aber das alles brachte ihm kaum die Butter zum Brote ein.

Jakob Grimm rühmte bereits die Märchensammlung Basiles als die beste und reichhaltigste aller Völker. Sie ist in der Volksmundart der Neapolitaner geschrieben, und die Übersetzer überbieten sich in der Beweisführung, daß es kaum eine schwierigere Aufgabe geben könne, als die Rüpelsprache Basiles — ein neapolitanisches Gaunerwälsch — in gutes Deutsch zu übertragen, was man ohne weiteres glauben darf. Der Stil Basiles ist quecksilbrig, witzig, scherzhaft, keck und verwegen, reich an Anspielungen auf Sitten und Bräuche, Geschichte und Mythologie, gespickt von Sprichwörtern, die immer gleich dutzendweise aufeinander folgen, von geläufigen Redensarten, Reimen, Kalauern, Wortspielen, Metaphern, Hyperbeln. Eine Überfülle von seltsamen, oft lächerlichen Gleichnissen weist deutlich auf die orientalische Herkunft dieser lebensprühenden Märchen hin. So ruft etwa ein Liebhaber seiner Geliebten zum Abschied die

Worte zu: „Lebe wohl, Protokoll aller Privilegien der Natur, Archiv aller Gnadenbewilligung des Himmels, Tafel mit allen Titeln der Schönheit beschrieben usw.“ Eine Hexe schildert er folgendermaßen: „Eine so häßliche Hexe, daß die Natur sie zum Modell aller Gebrechen geschaffen zu haben schien. Ihre Haare glichen einem Besen von Mäusedorn, der nicht etwa dazu taugte, die Häuser von Ruß und Spinnweben zu reinigen, sondern vielmehr die, welche ihn sahen, mit Angst und Schrecken zu stäupen; ihre Stirn war ein Genueser Schleifstein, an dem sie den Dolch der Furcht schärfte, mit welchem sie die Herzen durchbohrte; die Augen glichen Kometen, welche ein Beben der Beine, eine Eiseskälte des Herzens, ein Grauen des Geistes, ein Entsetzen der Seele und eine Öffnung des Leibes vorherverkündeten; durch ihr Angesicht verbreitete sie Zittern, durch ihren Blick Angst, durch ihre Bewegungen Schrecken, durch ihre Worte Bestürzung. Ihr Maul war mit Hauern besetzt, wie das eines wilden Schweines, groß wie das einer Stachelsau, aufgesperrt wie das eines von Epilepsie Befallenen, geifernd wie das eines Maultieres; mit einem Wort, von Kopf bis zu Fuß sah man eine Quintessenz von Häßlichkeit und ein ganzes Hospital von Gebrechen.“

Man sieht, es hagelt förmlich Vergleiche, die aus einer ungemein reichen und übermütigen Natur kommen. Man spürt, daß jede Zeile in

glänzendster Laune geschrieben ist. Ein liebevoller Naturbeobachter spiegelt sich in den Geschichten, der sich nicht genugtun kann, die schöne Welt in immer neuen humorgetränkten Bildern zu malen.

In seiner Lebensauffassung ist er ganz und gar das Kind seiner Zeit, — und er steht in nichts den berühmten Boccaccioschülern nach.

Sie haben alle den Zwang der Kirche abgeschüttelt und die von den Pfaffen geschmähten Sinne wieder zu Ehren gebracht. Sie sind sich ihrer persönlichen Kraft bewußt und wollen sie zur Geltung bringen. „Aus dieser Erde quillen meine Freuden" ist ihr Lebensmotto. Ihr heidnischer Geist hat das zerknirschte asketische Christentum des Trecento verdrängt. Seitdem man nicht mehr so sehr darauf erpicht ist, im Jenseits fortzuleben, ist man um so lebhafter darauf bedacht, sich die Unsterblichkeit auf dieser Erde zu sichern. Es ist die Epoche des vitalsten Individualismus, und es beginnt ein Kultus der Persönlichkeit, der sich natürlicherweise zunächst in den Künstlerkreisen bemerkbar macht. Man schmückt sich gern, prunkt mit seinen Spitzen und Perlenschnüren und noch lieber mit seinen körperlichen Reizen. Man lebt ein sattes, rasches, zügelloses Wohlleben. Die Menschen der Renaissance sind, im Gegensatz zu den Jammerlappen des Trecento, lebens- und liebesstark, energisch, willenslustig, deren liebste

Schlagwörter Kraft heißen und Leidenschaft. Es ist eine Epoche voll von Spannungen, von neuen Energien und besonderer Kraftentwicklung. Die Köpfe stecken voll rauschender Phantasien, die Vernunft ist von faustischem Sehnen gepackt, und der Mensch ist mehr denn je von seiner Gottähnlichkeit durchdrungen. Ebensowenig wie die Maler schämen sich die Dichter irgendeines Organs ihres Körpers oder seiner Betätigung. Sie sehen die Welt in Schönheit und machen ein Fest daraus. Im Trecento hat man dem Menschen jede Lebensfreude, jede Sinnenlust verekelt, als habe Gott bei der Schöpfung des Menschen seine Augen bedeckt, um nicht zu sehen, wie „unanständig" die Geschöpfe waren, denen er seinen Odem einhauchte. Das Quattrocento nimmt Rache für diese Hinterziehung der Freude und schwelgt in Lust. Dem Aschermittwoch folgt der Karneval. Und es ist nur natürlich, daß den Erzählern dieser Epoche zuweilen der Mund überläuft und daß sie sich in ihren Schilderungen der Liebe nicht allzu großer Pönitenz befleißigen. Man muß ihre Zoten nicht so tragisch nehmen, denn ganz gewiß stirbt man nicht daran. „Ein Scherz oder Zötlein in Ehren gefällt Gott wohl", lautet ein Wort Luthers.

Jacob Casanova

Jacob Casanova wurde am 2. April 1725 in Venedig geboren.

Hier ist in zwei Worten seine Mannesgestalt, wie sie der Prinz von Ligne etwa beschrieben hat: Casanova ist herkulisch gebaut, von brünetter Gesichtsfarbe, einer lebhaften Physiognomie, aus der ein Paar geistsprühende, sinnliche Augen herausblitzen. Seine Bewegungen sind elegant und geschmeidig, seine Mimik ist ausdrucksvoll und edel.

Casanova hatte zwei Schwächen, aber es waren zugleich seine starken Seiten: die Weiber und das Spiel. Don Juan ist ein Waisenknabe gegen ihn. Er lebte so, daß Aristipp ein Stoiker dagegen gewesen sein muß; denn sicherlich hat der Grieche in der Phantasie ein ausschweifenderes Leben geführt als in der Wirklichkeit. Mit Faust kann Casanova von sich sagen: „Ich bin nur durch die Welt gerannt; ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren." Wie Mephisto weiß er stets sich trefflich mit der Polizei herumzuschlagen, die begreiflicherweise eine große Rolle in seinem Vagabundenleben spielt. Er nennt sich selbst fortwährend einen Abenteurer und Spieler, einen Wüstling aus Grundsatz und Lüstling aus Tem-

perament, einen Roué, einen hungrigen Wolf in der Mädchenhürde, einen alten Geier, einen alten Fuchs im Taubenschlage, einen Fallenleger. Er war für die Frauen — sagt Victor Ottmann in einem guten alten Bilde — was das Licht für die Motten ist, und der Ruf seiner Triumphe wirkte auf die Marquisen und Kammerzofen, auf Heidinnen und Jüdinnen, auf die Frauen aller Länder wie Haschisch und Opium.

„Erträglich reich, von der Natur gebildet, daß ich Eindruck machen konnte, Spieler von Profession, bodenloser Verschwender, gesprächig und immer sarkastisch, fern von aller Prüderie, rastlos, Verfolger aller schönen Frauen, jeden Nebenbuhler aus dem Sattel hebend, endlich nur die Gesellschaft anerkennend, die mich belustigte, mußte ich gehaßt sein. Da ich stets mit meiner Person zu zahlen bereit war, hielt ich alles meiner Person erlaubt."

Im Punkte der Ehre ist er in der Tat empfindlicher als ein spanischer Grande, und wehe dem, der ihn erst zwingt, den Degen zu ziehen. Sein Stolz ist stets unter Waffen. Er ist nicht allein mutig, sondern von phantastischer Tollkühnheit, von seltener Unerschrockenheit und beispielloser Verwegenheit. Er gibt tausend Proben seiner fürstlichen Großmut. Er rettet mehrere Familien aus dem Elend, nur sich selber rettet er nicht; er wirft sich zum Advokaten der Unbeschützten auf, nur nicht zu seinem eigenen;

Digitized by Google

er befreit Gefangene aus ihren Kerkern, nur sich selber befreit er nicht aus den einengenden Mauern der unwürdigen Verhältnisse, die ihn umgeben.

Er ist von ausgelassener Einbildungskraft, abergläubisch, gutmütig und vergnügungssüchtig. Er liebt die lukullischen Diners und die Maskenbälle, die ihn Tausende kosten. Wenn er 10 000 Francs einnimmt, gibt er 30 000 Francs aus. Wie? Das ist sein Geheimnis. Er liebt es, irgendeinem kleinen Mädchen heute das große Vermögen zu opfern, das er gestern erspielt hat, um morgen arm zu sein wie eine Kirchenmaus. Mehr als einmal versetzt er seine Schmucksachen und Kleider, und in launenhaften Anwandlungen verschenkt er kostbare Brillanten, Pferde, Wagen, kurz alles, was er besitzt. Er denkt nie an die Zukunft. Was sage ich? Selbst das Morgen kümmert ihn nicht, wenn er nur heute genießt. „Was die Achtung betrifft, nach der ich stets Verlangen trug, so schlummerte mein Ehrgeiz, und zufrieden damit, mir selbst anzugehören, genoß ich meine Unabhängigkeit, ohne mir den Kopf wegen der Zukunft zu zerbrechen. Ich fühlte, daß ich bei meiner ersten Bestimmung, zu welcher ich nicht den notwendigen inneren Beruf fühlte, meinen Weg nur durch Heuchelei gemacht haben würde, und daß ich mir dann selbst verächtlich geworden wäre, hätte ich sogar den römischen Purpur erreicht.

Wenn ich dagegen das Glück ferner in dem Waffenhandwerk gesucht hätte, welches schön durch den Durst des Ruhmes ist, der ihm zum Heiligenscheine dient, das aber außerdem der letzte aller Stände ist, und zwar wegen jener Selbstverleugnung, die den eigenen Willen einem blinden Gehorsam unterwirft, so hätte ich dahin nur durch eine Geduld gelangen können, auf die ich durchaus keinen Anspruch machte, da jede Ungerechtigkeit mich empörte, und das Joch, welcher Art es auch sein mochte, mir unerträglich wurde, sobald ich es wahrnahm."

Wohl hundertmal verlacht er alle die, welche behaupten, es könne auf Erden keinen völlig glücklichen Menschen geben, und er zitiert sich selbst als ein lebendes Beispiel der entgegengesetzten Behauptung. Casanova ist ohne jede Dämonie; aber er hat — wie Sokrates — seinen eigenen Dämon, der ihn noch mehr von irgendeinem Entschlusse abbringt, als er ihn zu demselben bestimmt. Dieser gute oder böse Geist beherrscht ihn vollständig und wie ohne sein Wissen; er übt Einfluß auf alle seine Handlungen und bestimmt im großen und ganzen seine Aufführung. Casanova ist tief davon überzeugt, daß dieser „Dämon", der übrigens sehr gutartiger Natur ist, nur sein Glück will; er ist daher auch bei jeder Gelegenheit gehorsam gegen seine Befehle. „Der feste Glaube an das Dasein eines immateriellen Gottes, des Urhebers und Gebieters aller Dinge

und Wesen, beweist mir, daß ich daran nie gezweifelt habe, daß ich immer auf seine Vorsehung rechnete, da ich mich in meiner Bedrängnis durch das Gebet an ihn wendete und stets Erhörung fand. Die Kenntnis der Mittel, welche der Schöpfer anwendet, um die größten Unglücksfälle von denen abzuwenden, welche seine Hilfe erbitten, liegt über der Macht des menschlichen Verständnisses."

Trotz seiner moralischen Grundsätze, trotz seiner Furcht vor einer göttlichen Vergeltung, war er unausgesetzt das Opfer seiner Sinne. Er fand ein Vergnügen daran, sich zu verirren; „ich habe fortwährend im Irrtum gelebt und dabei nur den Trost gehabt, zu wissen, daß ich im Irrtum befangen sei." Den Genuß der Sinne zu pflegen, war stets seine Hauptbeschäftigung; eine wichtigere hatte er nie. Und doch ist er nie bis zur Gemeinheit herabgesunken. Er fühlte sich für das schöne Geschlecht geschaffen und hat es stets geliebt und sich von ihm lieben lassen, soviel er vermochte. Es ist sehr spaßhaft, diesen alten Wolf beten zu hören, Gott möge ihm ein hübsches junges Mädchen in seinen Rachen führen. Denn hast Du mir diesen nie zu stillenden Appetit gegeben, o Ewiger, so ist es auch Deine Pflicht, mich zu beköstigen. Und solche Gebete nahm er durchaus ernst.

Er ist der klassische Vertreter des erotischen Menschen. Eine schöne Frau oder eine Frau,

die sein Typ ist, verwandelt ihn, macht ihn gut oder böse, klug oder dumm, zieht ihn himmelan oder höllenwärts. Ist es eine Circe, so macht sie ein Schwein aus ihm; in den Armen einer Juno wird er zum Gott. Steht er in erotischem Bann, so wandelt er sich zum Dichter, und als Dichter beginnt er nun seine schöpferische Umgestaltung des geliebten Weibes. Hat sie sich einmal in seine Macht begeben, so übernimmt er ihre bisherige Rolle, die nur Präludium war. Er besingt sie, fasziniert sie; sein Einfluß auf ihr Wesen ist von hypnotischer Kraft. Er fesselt sie oder erlöst sie, er lähmt oder beschwingt sie — kurz, er macht aus ihr und mit ihr, was er will. Nur so ist es erklärlich, daß alle Frauen, die er verlassen oder, bürgerlich gesprochen, sitzengelassen hat, sich leidenschaftlich an die Zeit jener Liebeswochen, kaum Monde, klammern und den Geliebten nie vergessen können. Verlassen selbst, wissen sie ihm Dank, und ihre Erinnerung vergoldet die schönen Tage und verleugnet hartnäckig die häßlichen. Als hätte ein Gott sie umarmt, sehnen sie sich nach den Himmeln zurück, die er zu verschenken hatte. Er war bezaubernd, aber kein Zauberer. Er hatte ein ganz besonderes Talent, Frauen aufzuschließen und die Liebe in ihnen zu erwecken; selbst alte Stöcke schießen in Saft und beginnen in seiner Hand noch einmal zu grünen. Die langweiligsten Puten, Dienstboten sogar, behexte, berückte, ent-

rückte er. Er besaß die Kunst, ihre Seelen erklingen zu lassen; er gab jeder ihre eigene Weise. Und gerade das dankten sie ihm, und gerade das fesselte sie an ihn bis zu seinem Tode.

Man muß seine Eide nicht für Worte des Evangeliums nehmen; denn er schwört ebenso rasch und gern, wie er ausgibt. Er liebt die Reliquien, aber nur wenn sie in Gold oder Edelstein gefaßt sind. Diese Reliquien verrichten dann gewöhnlich das Wunder, ihn aus einer dringenden Verlegenheit zu ziehen. Nur zwei- oder dreimal hat er von seinen Gläubigern Abschied zu nehmen vergessen. Er betrügt gern die Dummen und nützt mit Vorliebe die Toren aus. „Ich wünschte mir immer Glück dazu, wenn ich mich daran erinnere, daß ich einige in meine Netze lockte; denn sie fordern durch ihre Anmaßung und Unverschämtheit den Verstand heraus. Man rächt diesen, wenn man einen Dummkopf betrügt, und der Sieg lohnt wohl die Mühe. Ich glaube endlich, einen Dummkopf zu betrügen, ist eine Handlung, die eines Menschen von Geist würdig ist . . . Die Leser werden mir nicht zürnen, wenn sie sehen, daß ich die Börse meiner Freunde leerte, um meine Launen zu befriedigen; denn diese Freunde hatten überspannte Pläne, und indem ich sie das Gelingen hoffen ließ, hoffte ich, durch Enttäuschung sie zu heilen. Ich täuschte sie, um sie klüger zu machen, und ich hielt mich deshalb nicht für strafbar; denn ich handelte

nicht in eigennütziger Absicht. Zur Bezahlung meiner Vergnügungen verwendete ich Summen, die dazu bestimmt waren, zu irgendeinem Besitz zu gelangen, den die Natur unmöglich macht. Würde ich jetzt im Reichtum leben, so könnte der Gedanke der Strafbarkeit in mir aufsteigen, da ich aber ohne jeglichen Besitz bin und alles vergeudet habe, so bin ich gerechtfertigt und kann mich trösten. Das Geld war sowieso zu Torheiten bestimmt; ich habe es seinem Zwecke nicht entfremdet, indem ich es zu den meinigen verausgabte."

Casanovas System — wenn er eines hatte — bestand darin, sich von dem eben wehenden Winde treiben zu lassen. Wenn man bedenkt, wie beschwerlich und langweilig das Reisen früher war, ist es keine Übertreibung, wenn man sagt, daß er mehr als sein halbes Leben in der Postchaise zugebracht hat. Und wie umständlich war dies Reisen! Wenn er beispielsweise in seinem eigenen Wagen von Frankreich nach Deutschland fährt, benötigt er zwei Diener, acht Schirme, zwei Dutzend Hüte, vier Anzüge, diverse Samthosen, fünfzig Hemden, fünfzig Taschentücher, Boutons, Kartons, Puderkasten, Waffen, Tabatièren, Uhren, Unmengen Schokolade. Casanova bildet indes keine Ausnahme. Es gehört zum guten Ton jener Abenteurer, im großen Stil zu reisen. „Sie wissen sich allen Verhältnissen und Situationen mit Witz und

Schlagfertigkeit anzuschmiegen, beherrschen die Hauptsprachen, diskutieren mit den Abbés über geistliche Fragen, bramarbasieren mit den Offizieren, tauschen mit den Aufklärungsstutzern Sarkasmen und Blasphemien aus, ergehen sich mit den Modephilosophen in Sophistereien, streiten sich mit gelehrten Pedanten über alte Autoren, politisieren mit fragwürdigen Diplomaten, witzeln mit den Witzigen und weinen mit den Rührseligen, — kurz, sitzen in allen Sätteln der gesellschaftlichen Konversation fest und entzücken durch ihre mysteriöse Überlegenheit. Sie haben ein verblüffendes Talent, im Handumdrehen große Summen herbeizuschaffen. Sie kleiden sich mit äußerster Eleganz, tragen Jabots und Manschetten aus kostbaren Spitzen, an der reichgestickten Atlasweste wertvolle Berlocken, mieten in den Gasthäusern, wo sie absteigen, ein ganzes Stockwerk und sonnen sich in dem Ruhm, daß die Stadt zusammenläuft, um den fabelhaften Fremden zu begaffen ... Aber auch ins Überirdische lieben die Herren, dem Zuge der Zeit folgend, zu schweifen. Sie huldigen eifrig dem Modesport, der Alchimie und Kabbala, brüsten sich mit dem Besitz geheimnisvoller Rezepte, stehen am Schmelzofen und destillieren in den Retorten die verrücktesten Dinge, um Gold daraus zu machen, finden allenthalben wohlhabende Sonderlinge, die für ihre Passion beträchtliche Summen opfern, suchen den Stein der Weisen, zitieren die

alten Mystiker von Moses bis zu Albertus Magnus und Paracelsus, vertiefen sich in die verschrobensten kabbalistischen Systeme und legen die Sternbilder aus. Sie pfuschen auch den Ärzten mit Erfolg ins Handwerk — wozu allerdings nicht viel gehörte —, führen Hausmittel eigener Komposition bei sich, triumphieren, wenn eine Kur überraschend glückt, und sind um eine plausible Ausrede nicht verlegen, wenn sie fehlschlägt. So geht es im bunten Tanz, im rastlosen Hin und Her von Land zu Land, im steten Auf und Nieder, unter tausend Gefahren, unter Triumphen und Enttäuschungen bis an die Schwelle des Alters, bis die elastische Kraft versagt, die Kraft des Wagemuts und Selbstvertrauens bricht und sie, wenn sie bis dahin Kerker und Kugel verschonten, in einem freudlosen, ärmlichen, einsamen Alter Zeit finden, darüber nachzudenken, wie so bald der Reigen verhallt und der lustige Schaum auf dem Becher zerstiebt und wie die Welt so furchtbar schnell vergißt und für den alten Mann, der einst lachend über sie hinwegschritt, kaum noch ein flüchtiges Gedenken hat."

Für den, der Welt- und Menschenkenntnis erlangen will und die Sitten jener Zeit kennen zu lernen wünscht, gibt es kein wichtigeres Werk als die Memoiren Casanovas. Denn dieser Spieler macht ganz Europa zu seinem Schauplatz, und von Konstantinopel bis Madrid, von Petersburg

bis Neapel gibt es keine größere Stadt, in der er nicht an den Höfen und in den Spelunken, in den höchsten und niedrigsten Kreisen eine Rolle gespielt hätte. Er kommt mit den wichtigsten Persönlichkeiten seiner Zeit in Berührung und macht ihre nähere Bekanntschaft.

Casanova verkehrt an allen europäischen Höfen und erregt die Aufmerksamkeit aller Könige, Herzöge und Fürsten. Er wird Lotteriedirektor des Louis quinze; Friedrich der Große will ihn zum Kadettenlehrer machen; aber vom König um seine Meinung befragt, nennt er Maupertuis einen miserablen Physiker, d'Alembert einen talentlosen Geometer, Voltaire einen elenden Dichter, d'Argens einen flachen Philosophen, Lamettrie einen charlatanistischen Arzt, Labeaumelle einen jammervollen Kritiker und Diderot einen schlechten Schriftsteller. Josef II. von Österreich, Karl III. von Spanien, Georg III. von England, Katharina II. von Rußland, den Polenkönig August, den Herzog von Richelieu, — er lernt sie alle kennen, unterhält sich mit allen. Der Papst Pius V. erhebt diesen Glücksjäger zum Ritter vom goldenen Sporn und er sich selbst zum Herrn von Seingalt. Er empfängt von Crébillon père Unterricht im Französischen und in der Literatur. Er ißt bei der Pompadour zu Mittag und lädt sich bei Jean Jaques Rousseau zum Diner ein, den er zugleich in Nahrung setzt, indem er ihm Musiknoten zur Abschrift

gibt. Fontenelle, Marmontel, d'Alembert und der Marquis d'Argens vervollständigen diesen Kreis. Er versteht es, in sprühenden Tischgesprächen Voltaire zu faszinieren, mit dem er sich wieder entzweit, indem er ihm zu verstehen gibt, daß die „Henriade" ein elendes Machwerk sei. Er ist der mehrtägige Gast Albrecht Hallers und bedauert, mit dessen verlobter Tochter kein verliebtes tête-à-tête herbeiführen zu können. Er genießt die Gastfreundschaft des Malers Rafael Mengs, dem er gezwungenermaßen Grobheiten genug sagt, und er freut sich an den Purzelbäumen, die er Winckelmann schießen sieht. In England lernt er Garrick kennen, und Fielding, der Verfasser des Tom Jones, wird sein Richter in einer Gefängnisaffäre. Er wohnt der Krönung der Dichterin Corinna bei und kann es auch endlich nicht vermeiden, in die Gesellschaft der berühmtesten Taschenspieler zu geraten, St. Germains und Cagliostros, den Goethe und Schiller verewigt haben.

Casanova vermochte vielleicht die Könige zu verblüffen, aber um sich in den Zirkeln Crébillons, Voltaires, Hallers nicht nur mit Würde zu behaupten, sondern auch die Hochachtung aller erwerben zu können, dazu gehörte mehr als eine blendende Abenteurernatur. Man sieht ihn im Gespräch mit diesen bevorzugten Geistern als einen originellen, geistvollen, spöttischen, kenntnisreichen, gefühlvollen Menschen von edlem

Wesen; als einen tüchtigen Gelehrten (er hat sich mit Glück auf verschiedenen wissenschaftlichen Gebieten versucht); als einen selbständigen Denker; denn obgleich er ein Wüstling war, wußte er doch vortreffliche Dinge zu sagen; als eine geniale Persönlichkeit, begabt mit einem erstaunlichen Gedächtnis. Ich sage nichts zum Lobe seines Geistes oder schriftstellerischen Talentes, noch rühme ich seinen philosophischen Verstand oder seinen Reichtum an Erfahrungen; denn das alles wird man in seinem zwanzigbändigen Memoirenwerk finden.

Viele, die ihn nicht gelesen haben, verhüllen bei dem Namen Casanova schamvoll ihr Antlitz. Weil man ihn nicht kennt, ist sein Name allmählich ein Synonym geworden für Schweinigel, Gauner und Lüstling. Ich gebe zu, daß ich das alles in ihm gefunden habe — und noch mehr. Aber wer zwingt mich, nur diese Seite in ihm zu sehen, die gewiß nicht seine erhabenste war? Habe ich nicht vielmehr die Pflicht, auch den Philosophen in ihm zu beachten, den ich in ihm sehe; einen Philosophen, der über Gott und Mensch, über Gut und Böse, Leben und Tod, Freundschaft, Liebe und Glück, Wahrheit und Lüge, Freude und Schmerz, Publikum und Egoismus, Schicksal und Vorsehung eine große Reihe durchaus nicht alltäglicher Gedanken geäußert hat?

Diese Gedanken sind bunt in seinen Memoiren

zerstreut, wie seltene Blumen auf einer großen, sehr saftigen, etwas zu breiten Wiese. Man wird sich aber mit Vergnügen auf diesem grünen Gefilde tummeln, und man wird fühlen, daß diese Blüten nicht am Schreibtische gereift sind, sondern im Leben draußen, das ein ungleich besserer Erzieher ist, als die Gelehrtenstube.

In seinen Memoiren werden etwas viel Tränen vergossen; aber nur in seinen Memoiren; in Wirklichkeit sind das fiktive Tränen, die nur um willen der literarischen Tradition, des Geschmackes jener Zeit geopfert worden sind. Es fehlt in diesen Memoiren nicht an klassischen Zitaten — man repetiert fast den ganzen Horaz —, an Gedichten, Sprichwörtern, an Kannegießerei, Geklatsch und übler Redeseligkeit. Sie sind voller Leben, Witz und Satire, Zynismus und zuweilen auch Obszönität; aber gegen Marquis de Sade ist Casanova immer noch züchtig. Er besitzt die Gabe, jeden durch seine lebhaften Schilderungen zu unterhalten und nie über das zu lachen, was er erzählt. Sein Stil ist dramatisch, rasch, philosophisch, liebenswürdig und würzig; man muß allerdings einige Weitschweifigkeiten und Schwerfälligkeiten dafür in Kauf nehmen. Hier findet man Liebesaffären im Übermaß, Händel von der besten Sorte, Eifersüchteleien, seidene Strickleitern, Serenaden, Duelle, Einbrüche, Gefängnisse, verliebte Nonnen, Masken, Schatzgräber, Spielhöllen, Gift, Magie, Gespenster, Abenteuer

jeder Art, die unwahrscheinlichsten und unmöglichsten Dinge. Und doch weicht Casanova mit keiner Silbe von der Wahrheit ab. „Seine mitgeteilten Ereignisse tragen alle den Stempel der Wahrheit; denn alles ist mir durch Venetianer bestätigt worden", sagt der Prinz von Ligne in seiner Skizze über Casanova. In der Tat scheute sich Casanova nicht, sich selbst die lächerlichste Rolle zuzuerteilen, wenn die Wahrheit es erheischte. Er liebte die Wahrheit ebenso leidenschaftlich, wie Robespièrre die Tugend. Man kennt ja die Peinlichkeit der deutschen Gelehrten im Punkte der Wahrheit. Man weiß, daß nichts sie bestechen kann, von dem exakten Wege der inquisitorischen Genauigkeit abzuweichen, und daß niemand auf der Welt imstande ist, den beinahe lächerlichen Ernst und die äußerste Strenge, mit der sie ihre Untersuchungen leiten, in etwas zu mildern. Barthold, ein Greifswalder Universitätsprofessor, stellte sich die Aufgabe, alle in den Memoiren auftauchenden Personen, sowie die angegebenen Daten auf ihre geschichtliche Wahrheit hin zu prüfen, und er schreibt in seinem 600 Seiten starken Werke „Die geschichtlichen Persönlichkeiten in Jacob Casanovas Memoiren": „Wahrhaft bewunderungswürdig ist, mit welcher objektiven Treue und Wahrheit unser Geschichtsschreiber die persönlichen Verhältnisse beachtet. So viel Probiersteine uns zu Gebote standen, um den Goldgehalt seiner Angaben zu prüfen, so ist es

doch von den Hunderten von geschichtlichen Zügen kaum ein halbes Dutzend, in denen er irrt, kaum einer, in dem er einer geflissentlichen Fälschung überführt werden kann ... So veredelt sich ein Lebensroman, nach der gewöhnlichen Auffassung nur voll unzüchtiger Bilder, zu einem Werke der ernsten Klio, dergleichen die neuere Literatur kein anderes aufzuweisen hat. Casanovas Memoiren sind das vollendete, ausführlichste Gemälde nicht allein der sittlichen und der Gesellschaftszustände des Jahrhunderts, welches der französischen Staatsumwälzung vorausging, sondern auch der Spiegel des Staatslebens in seinen individuellsten Zweigen, der Kirche, der Denkweise der Nationen, der Vorurteile der Stände, der Abdruck der Philosophie, also des innersten Lebens des Zeitalters. Wir möchten behaupten, daß, wenn alle anderen Schriftwerke zur Kenntnis des 18. Jahrhunderts verloren gingen, wir in Casanova hinlänglich Stoff besäßen, um die unausbleibliche Notwendigkeit einer allgemeinen Umwälzung zu ermessen."

Nach der Lektüre dieser Memoiren hat man den Eindruck, daß Casanova geschaffen war, auf Schlachtfeldern zu leben oder die Politik eines Landes zu lenken oder endlich die Welt um hohe Gedanken zu bereichern. Denn es geht ein großer Zug durch sein Leben. Statt dessen verpuffte er seine Begabung aber in den

Schlafzimmern, an Spielbänken, in kleinen Händeln und unrühmlichen Zwistigkeiten. Nur dank seines unverwüstlichen Temperaments wird er nicht von den Runen beunruhigt, die die Zeit allmählich in sein Gesicht geschnitten hat. Noch im Alter ist er ein Hans Liederlich, der jede schöne Blum' für sich begehrt, und solange das schöne Geschlecht ihn noch liebt, ist die Welt auch noch sein. Aber endlich kommt die Zeit, wo er das Geld nicht mehr so mit vollen Händen um sich werfen kann. Wenn er bis zu seinem dreißigsten Jahre den Eindruck eines stolzen Pfaues macht, der beständig Rad schlägt, so werden ihm nunmehr diese verräterischen, glänzenden Federn eine nach der anderen ausgerupft. Welch trauriges Schauspiel! Zehn Jahre später, und er spielt nur noch um kleine Summen und behält, was er besitzt; er reist nicht mehr in einer sechsspännigen Equipage mit Dienern, Lakaien und zwanzig Körben. Er stattet keine armen Mädchen mehr aus und weist keine Geschenke mehr zurück. Noch einmal zehn Jahre, und er beginnt mit der Zechine, mit dem Livre zu rechnen. Er hat jetzt etwas von dem irrenden Ritter, der müde zu werden beginnt. Er beleidigt nicht mehr die Behörden und respektiert die Vorurteile der Dummköpfe. „Um jene Zeit und vielleicht zum ersten Male in meinem Leben, hielt ich eine traurige Einkehr in mich selbst, beklagte meine vergangene Aufführung, verwünschte das fünf-

zigste Jahr, dem ich mit vollen Segeln zusteuerte, wiegte mich in keine Illusionen mehr und verzweifelte darüber, zur Aussicht nichts zu haben als den Ekel des Alters, ohne Anstellung und Vermögen, mit einem zweideutigen Rufe und viel Reue zu jeder Nahrung. Um diesen schmerzlichen Betrachtungen eine andere Richtung zu geben, und auch zu einem moralischen Zwecke, habe ich diese Memoiren geschrieben, das vielleicht allzu aufrichtige Bild meines Lebens; man wird sie veröffentlichen, wenn man will, aber das kümmert mich wenig; denn ich bin von allem enttäuscht."

An der Schwelle des fünfzigsten Jahres begnadigten die venetianischen Inquisitoren unseren Casanova, der immer tiefer von der Erkenntnis Salomos durchdrungen ward, daß alles nichtig sei, und er durfte wieder in sein Vaterland zurückkehren, das seine heimliche Sehnsucht war und mit dem er verwachsen war wie der Nagel mit dem Fleisch. Weitere zehn Jahre, und er ist wieder endgültig aus Venedig verbannt. Er ißt auf Schloß Dux das Gnadenbrot und empfängt ein allerdings fürstliches Jahresalmosen, das er Gehalt nennt für geleistete Bibliothekardienste. Aber er zankt sich pöbelhaft und kleinlich mit den Schloßlakaien herum. Der Greis muß sogar Prügel hinnehmen von irgendeinem rohen Stallknecht; sein Porträt wird beschmutzt und an die Tür eines öffentlichen Aborts geheftet. Welch

ein Ende! „Es gab keinen Tag — erzählt der Prinz von Ligne — an welchem er nicht wegen seines Kaffees, seiner Milch, der Schüssel Makkaroni, die er verlangte, irgendeinen Streit mit dem Hause anfing; der Koch hatte ihm die Polenta verdorben, der Stallmeister hatte ihm einen schlechten Kutscher gegeben, um mich zu besuchen; Hunde hatten während der Nacht gebellt; mehr Gäste, als Waldstein erwartete, waren Ursache, daß er an dem kleinen Tische essen mußte; ein Waldhorn hatte ihm durch einige grelle oder falsche Töne die Ohren zerrissen; der Pfarrer hatte ihn gelangweilt, indem er sich einfallen ließ, ihn bekehren zu wollen; der Graf hat ihm nicht zuerst guten Tag gesagt; die Suppe war ihm aus Bosheit zu heiß vorgesetzt worden; ein Bedienter hatte ihn warten lassen, um ihm zu trinken zu geben; er war einem Manne von Auszeichnung nicht vorgestellt worden, der kam, um die Lanze zu sehen, mit welcher der große Wallenstein durchbohrt wurde; man hatte aus Mangel eines Schlüssels, aber aus Bosheit, ihm das Arsenal nicht öffnen können; der Graf hatte ein Buch verborgt, ohne ihn davon zu benachrichtigen; ein Stallknecht hatte den Hut nicht abgenommen, als er vorübergegangen war; er hat Deutsch gesprochen, man hat ihn nicht verstanden, er ist bös geworden und man hat gelacht; er hat seine französischen Verse gezeigt und man hat gelacht; er hat gestikuliert, indem

er seine italienischen Verse deklamierte, und man hat gelacht; er hat, indem er eintrat, seine Verbeugung gemacht, wie Marcel, der berühmte Tanzlehrer sie ihn vor sechzig Jahren lehrte, und man hat gelacht; er hat seine Pas im Menuett auf jedem Balle getanzt, und man hat gelacht; er hat seinen weißen Federhut, seinen gestreiften Seidenrock, seine schwarze Samtweste und seine Strumpfbänder mit Schnallen von Straß über seidene Strümpfe angelegt, und man hat gelacht. „Cospetto!" sagte er, „Kanaillen, die ihr seid, ihr seid alle Jakobiner; ihr beleidigt den Grafen und der Graf beleidigt mich, indem er euch nicht bestraft." „Mein Herr," sagt er mit ernstem Tone, „ich habe einem großen General in Polen den Bauch durchschossen. Ich bin kein Edelmann, aber ich habe mich zu einem Edelmanne gemacht." Der Graf hat gelacht; eine Beleidigung mehr. Der Graf tritt eines Tages bei ihm mit zwei Paar Pistolen ein, ohne ein Wort zu sagen, aber ihn ernst ansehend, indem er vor Verlangen starb, zu lachen. Casanova weint, umarmt ihn und sagt: „Ich werde meinen Wohltäter töten! O che bella cosa!" Er weint wieder, er bedauert, fürchtet, daß man glauben könnte, er hätte keinen Mut, nimmt die Pistolen an, gibt sie voll Anmut zurück, wie man die Hand im Menuett gibt, weint wieder, spricht von Magie, Kabbala und Macaroni ... Da er kein Gott mehr in den Gärten, kein Jäger in den Wäldern

sein kann, ist er ein Wolf bei Tische; er begnadigt nichts, beginnt lustig, endet traurig, und verzweifelt darüber, nicht wieder von vorn anfangen zu können ... Er zieht sich Verdauungsbeschwerden zu und sagt, daß man ihn vergiften wolle ... Da sein Appetit täglich abnahm, bedauerte er das Leben wenig, aber er endete es auf eine edle Weise, Gott und den Menschen gegenüber. Er empfing mit vielen Gesten und einigen Sprüchen die Sakramente und sagte: „Großer Gott! und Sie, die Sie Zeugen meines Todes sind: ich habe als Philosoph gelebt und sterbe als Christ!"

Nachdem sich auf der Bühne seines Lebens so ziemlich alle menschlichen Narrheiten, Komödien und Tragödien abgespielt hatten, starb Casanova am 4. Juni 1798, und ein Nachkomme Wallensteins, der Graf von Waldstein, schloß ihm die Augen.

Der Marquis de Sade

Ein seltsamer Zufall fügte es, daß der fanatischste Verfechter der Tugend, Maximilien de Robespièrre, in derselben Woche in das Pariser Collège Louis le Grand eintrat, als der fanatischste Propagandeur des Lasters, Marquis de Sade, eben dieselbe Schule verließ. Sein Zeitgenosse Uzanne, der Verfasser der Chronique scandaleuse, schildert ihn als einen „anbetungswürdigen Jüngling" mit zartem blassen Gesicht, „aus dem zwei große schwarze Augen hervorleuchteten". Andere, wie Lacroix, machten ihn blauäugig und betonten seine „zierliche Figur und schön frisierten blonden Haare". Feststeht, daß er ein sehr schöner Mensch war.

Seine ganze Persönlichkeit war bereits zu Lebzeiten von einer legendären Atmosphäre umgeben, und sein schönes Haupt, über dessen Form und Farbe selbst die Zeitgenossen so viel Widersprechendes ausgesagt haben, trug schon früh den Glorienschein des Lasters.

Ein paar Jahre später, und Marquis de Sade genießt einen weitverbreiteten Ruf als Fanatiker der Unzucht, als Philosoph des Lasters, als Lehrer des Verbrechens.

Will man ihm gerecht werden und zum Ver-

ständnis seiner dämonisch schillernden Natur gelangen, so muß man zuvor das siècle corrumpu kennen, das Hegel in seiner „Geschichte der Philosophie" als „ein wüstes Aggregat von Privilegien gegen alle Gedanken und Vernunft überhaupt" charakterisiert; als einen widersinnigen Zustand, „womit zugleich die höchste Verdorbenheit der Sitten und des Geistes verbunden ist — ein Reich des Unrechts, das mit dem beginnenden Bewußtsein desselben schamloses Unrecht wird". Die Werke de Sades sind bedeutsame Dokumente für jene ohnmächtige, müde Zeit, in der alle ethischen Begriffe erloschen zu sein scheinen. Abgestumpfte und verbrauchte Kräfte setzen in aufstachelnder Willkür die Herrschaft der physischen Genußsucht über alle Kultur und über alle seelischen Forderungen. Typisch für jenes „schamlose Unrecht" sind de Sades „Glück des Lasters" und „Die Verbrechen der Liebe", zwei Werke, die sich mit vollem Bewußtsein zum Unrecht bekennen. Wie tief die Verrottung jener Zeit ging, wie weit der schrankenloseste Egoismus und der Vergnügungstaumel jenes Jahrhunderts um sich gegriffen hatte, läßt uns ein Minister Ludwigs des XV., Saint Foud, ahnen, wenn er sagt: „Der Staatsmann würde ein Narr sein, der sich seine Freudenfeste nicht vom Land bezahlen ließe. Was geht uns das Elend der Völker an, wenn nur unsere Leidenschaften befriedigt werden! Wenn ich den Glauben hätte, daß Gold

in den Adern der Menschen flösse, würde ich einen nach dem anderen zur Ader lassen, um mich mit diesem Blute zu sättigen." Und dieser Egoismus bleibt nicht nur das Privilegium des Königtums und der höheren Stände, sondern greift während der Revolution tief in alle Schichten der Bevölkerung ein. Er verdrängt alle anderen Empfindungen und findet seinen Gipfelpunkt in der sexuellen Genußsucht.

Man hat drei Epochen in der Geschichte der geschlechtlichen Ausschweifungen und Perversitäten unterschieden: die Epoche der römischen Kaiserzeit, die Zeit der großen Epidemien des Mittelalters und den Kult der Satanskirche. Die dritte Epoche fällt aber in das 18. Jahrhundert. Sie ist gekennzeichnet durch die französische Eigenart und durch die Orgien Ludwigs XV. Das, was das 18. Jahrhundert Frankreichs von den anderen Epochen scharf unterscheidet und zu einer ganz besonderen und typischen Erscheinung werden läßt, ist die ausgeklügelte und raffiniert erdachte Klassifikation der sexuellen Liebesbetätigungen. Das gesamte Kulturleben jener Tage erhält überhaupt erst seine Prägung durch das Sexualleben. Kunst, Wissenschaft und alle übrigen geistigen Werte ordnen sich ihm bedingungslos unter und stellen sich in seinen Dienst. Die Revolution zieht den bloßen Sinnengenuß in die Region der erwachten Energien des Volkes, und weichliche Wollust und sinnliche Perversität

wandeln sich in blutdurstige und grenzenlose Grausamkeit.

Der Ehegatte jener Epoche ließ es sich angelegen sein, seiner Gattin ein nur allzu eifriger Lehrmeister in den raffiniertesten und schamlosesten Liebeskünsten zu sein. Und die Frauen ließen sich leicht und gern auf einen Weg hinweisen, der durch eine geschickte Sophistik jede Moral aufhob und von vornherein entkräftete. Die Scham wurde für sie nur „jene Tugend, die man mit Nadeln befestigen muß". Die Befriedigung des geilen Sexus wurde absoluter Selbstzweck, und man bemühte sich, die natürliche und grobe Begierde durch eine wahre Philosophie ausgeklügelter Künste und Variationen zu „verschönern". Es war der Charme jener Frauen, unter einer sicheren und eleganten Beherrschung der gesellschaftlichen Formen die größte Verderbtheit und wildeste Unzucht zu verbergen; diese sexuelle Taktik erhöhte zugleich den prickelnden Reiz der Schamlosigkeiten und sicherte ihnen andererseits die Achtung der Öffentlichkeit.

Bernards „L'art d'aimer" bekennt sich zu diesem Standpunkt. Die Liebe dieser Zeit wird also zur Verwirklichung aller nur denkbar wollüstigen Phantasien und Träume. Sie ist das Ergebnis einer unnatürlichen und fieberhaft gesteigerten sexuellen Einbildungskraft, das Surrogat orgiastischer Einfälle und nicht zu stillender Lust. Es fehlt jede Scheu vor dem Worte. Das scham-

lose und dreiste Aussprechen der äußersten Lasziviläten war die Ouvertüre zur eigentlichen Liebesfeier. Die Menschen werden fast alle zu Koprolalen. Der Geist vertiert, die Seele wird faunisch, und alle Sinne umkreisen Tag und Nacht „den einen Punkt". Für den Marquis de Sade ist das ein sehr wichtiger Faktor, und er vergißt auch niemals in seinen Werken besonders hervorzuheben, daß das rückhaltlose Aussprechen der gröbsten und schamlosesten Worte die Wirkung des Genusses erhöhen.

Die Jugendzeit des phantastischen Marquis de Sade fällt noch unter die Regierung Ludwigs XV., dessen sexuelle Ausschweifungen und grenzenlose Genußsucht auf einen de Sade stark wirken mußten.

Louis XV., dessen Leben eine Kette von Unzüchtigkeiten war, lieferte in seinem berüchtigten Hirschpark in der Eremitage zu Versailles dem jungen de Sade das Muster zu jenen heimlichen Bordellen, die so oft in seinen Werken eine hervorragende Rolle spielen. Die eigentliche Urheberin und Erfinderin der raffinierten und abwechslungsreichen Vergnügungsprogramme des Königs war die Marquise von Pompadour, die durch dieses Talent ihre Macht über den König sich am ehesten sicherte. Das königliche Lusthaus erforderte einen ganzen Trupp von Kupplern und Anwerbern unentdeckter und seltener Schönheiten. Naturgemäß stiegen auch die Kosten für den „Parc-aux-Cerf", für die Besoldung der

Kuppler, Zuführer und Werber ins Ungeheuerliche, und sie trugen wahrscheinlich nicht unwesentlich dazu bei, die Finanzverhältnisse des Reiches zu zerrütten. Gegen die Orgien, die im Hirschpark stattfanden — einige Historiker wollen wissen, daß auch der Marquis de Sade persönlich an den Auftritten, die sich im Hirschpark abspielten, teilgenommen habe — verblassen selbst die Saturnalien der römischen Cäsaren.

Jene Venusfeste waren eine wollüstige Verquickung von Sexualität und Religionskult, stark an den Cybeledienst der alten Römer erinnernd; denn Louis XV. liebte es, die Liebesnächte mit seinen jeweiligen Huren durch Gebete und allerhand religiöse Zeremonien einzuleiten. König und Liebeskönigin lagen bloß und nackt auf dem Erdboden und verrichteten kniend ihre lasziven Gebete, um mit dem Namen aller Heiligen auf den stammelnden Lippen, zur eigentlichen Liebesorgie überzugehen. Wie weit ist es von dieser Lästerung noch bis zur eigentlichen Satansmesse? Eine andere Nuance, wodurch Se. Majestät ihre Lüsternheit anstachelte, war die, daß Se. Majestät sich vom Chef der Pariser Polizei über alle obszönen, perversen, gemeinen Vorkommnisse der Residenz Vortrag halten ließ. Das Wüstlingsleben des engeren Hofes teilte sich natürlich auch den weiteren Kreisen, insbesondere dem Hochadel und Adel mit, der im Faubourg Saint-Antoine sein berüchtigtes Bordell besaß, das von den

fürstlichen Roués am meisten aufgesucht wurde. Der Roman de Sades „Justine ou les Malheurs de la vertu" gibt ein getreues Spiegelbild jener wilden Grausamkeiten und bestialischen Wollüste, die dort ihre Befriedigung suchten und fanden. Der Adel und der Klerus spielen nicht ohne Grund in den Romanen de Sades stets die führende Rolle, und da sich der Priesterstand meist aus Mitgliedern der alten adligen Geschlechter zusammensetzte, fand dadurch eine vollkommene Verschmelzung von Adel und Geistlichkeit statt. Am heftigsten nimmt de Sade in seinen Werken die Geistlichkeit mit, die unter dem Deckmantel der Gottseligkeit die entsetzlichsten Greueltaten verübte. Als charakteristisches Merkmal für die Mißachtung, mit der man dem damaligen Priesterstande begegnete, sei nur erwähnt, daß de Sades „Juliette" den Papst immer als „alten Affen" anredet. Unermüdlich ist de Sade in der Darstellung der Schädlichkeit, Gemeinheit und Infamie des Klerus. Er schwelgt in grotesken Orgien und Ausschweifungen; es gibt keine Absurdität, keine Korruptionsform, die er den Geistlichen nicht zuschreiben würde. Der Päderast, der Exhibitionist, der Satanist u. a. m. finden immer ihre Vertreter unter den Mitgliedern der Priesterschaft; auch die wüsten Liebesfeste in den Katakomben, im Karmeliterkloster, bei Pius X. usw. gehören hierher.

Ebenso wie der Priesterstand die Achtung

der Mitwelt eingebüßt hatte, wurde auch den Frauen längst nicht mehr die selbstverständliche Rücksicht zu teil, die ihre Scham den Männern gebot. Denn das ganze, mühsam kachierte Leben der Maßlosigkeit auf allen Gebieten, suchte und fand mit wahrer Wonne seinen Ausdruck in den eindeutigsten Gesprächen und unflätigsten Witzen den Frauen gegenüber, und diese wurden sogar noch häufig durch unverkennbare Posen illustriert. Es war ganz natürlich, daß die Frau dieser Zeit sich dieser schwülen, sexuell unsagbar aufreizenden Atmosphäre nicht entziehen konnte. Ihr blieb es nur mehr vorbehalten, die Trägerin der Eleganz unbeschreiblicher Schamlosigkeiten zu sein und sich das Privileg der weiblichen Grazie und spielerischen Anmut auch in den höchsten ekstatischen Augenblicken der Wollust zu sichern. Die altgeprägten Begriffe der weiblichen Zucht und Sitte waren der Frau jener Epoche so vollkommen abhandengekommen, daß sie stolz auf den Verlust ihres guten Rufes war; ja, viele von ihnen bemühten sich, es in jeder Beziehung den Männern nachzutun, und gleich diesen besaßen auch sie ihre „petites Maisons", wo sie ungestört und unbehindert ihren Lüsten fröhnten. De Sade läßt in seinem Roman „Juliette" mit frechster Schamlosigkeit und mit zynischem Behagen die persönlichen körperlichen Reize beschreiben. Man sieht, daß dem koprolalen Autor selber dabei so kannibalisch wohl wird, als wie

fünfhundert Säuen. Und dennoch schildert er nur einen Typ der Frau, die in jener Zeit wirklich gelebt hat. Durch die Gewohnheit der Frauen und Männer, ihr Liebesleben in Bordellen der niedrigsten Sorte zu befriedigen, kamen oft die merkwürdigsten Mesalliancen zustande. Es kam nicht selten vor, daß eine alte Prostituierte einem jungen Edelmann die Hand zum gesetzlichen Bündnis reichte. Die Dubarry war bekanntlich die Tochter eines kleinen Beamten. Ihre kurze Laufbahn als Pariser Modistin endete in dem Bordell der Madame Gourdan, wo sie der Graf Jean du Barry kennenlernte, an dessen Bruder sie später, als sie zur Mätresse Ludwigs XV. erhoben wurde, verheiratet wurde. Selbstverständlich fühlten viele Mitglieder der hohen Aristokratie sich durch dieses Beispiel bewogen, dem König nachzueifern. Denn in dieser Beziehung lag Europa von jeher in China, wo jeder Höfling, um des guten Tones willen, zum Affen seines Kaisers wird.

Der Dämon der Perversität, der die Oberklassen ergriffen hatte, befiel bald auch die breiten Schichten des Volkes, insbesondere die Frauen. Auf dem Medarduskirchhofe, dem Sammelpunkt der von hysterischen Konvulsionen Befallenen, fanden sich ganze Scharen von Frauen und Mädchen jeden Alters ein. Sie warfen sich schreiend zur Erde, verkrampften sich ineinander und beruhigten sich erst, wenn die Last mehrerer

Männer auf ihnen lag. In wilde, leidenschaftliche Tänze artete diese Epidemie aus. Kein Liebesgenuß mehr, ohne den starken Einschlag der Grausamkeit, der Folterung und der Verderbtheit. Es gab zu jener Zeit nicht selten Frauen, die ihre geheimste und stärkste Lust darin erblickten, ihre Geschlechtsgenossinnen, die nicht den gleichen Weg des Lasters gingen wie sie selbst, mit allen Künsten maskierter Bestialität und tückischer Lust aus dem Wege zu räumen.

So gesehen, wird es erklärlich, warum Montesquieu, Rousseau, Voltaire und Diderot die Verachtung des Weibes predigen. Für Rousseau ist das Weib nur zum Vergnügen des Mannes geschaffen, Voltaire sah in der Frau nur ein leeres Gefäß, das erst vom Manne gefüllt wird, und Diderot erblickte in ihr eine Courtisane. Rétif de la Bretonne äußert, wo er kann, seine Geringschätzung des Weibes. Überhaupt wird man die ganze schriftstellerische Tätigkeit de Sades milder beurteilen, wenn man stets im Auge behält, daß die französische Literatur des 18. Jahrhunderts die meisten Pornographien hervorgebracht hat. De Sade hat vollkommen recht, wenn er immer wieder den Einfluß hervorhebt, den diese Literatur unverkennbar auf ihn gehabt hat. Alle Federn stehen im Dienste der Wollust, alle predigen den Kultus des Fleisches; denn es gab für die Menschen des 18. Jahrhunderts nur voluptuöse Ziele. Selbst die Philosophie jener

Zeit verschmähte es nicht, diese Ziele zu verteidigen und zu rechtfertigen. Lamettrie schreibt ein Werk, das er „L'art de jouir" betitelt; in seinen „ethischen" Schriften, die denn auch auf Diderot und andere stark abfärben, gibt es lange Abhandlungen über die verschiedenen und besten Arten der Wollust. Durch diese Verrückung und Umkehrung aller gesunden Sexualbegriffe konnte von Liebe in irgend einem idealen Sinne natürlich nicht mehr die Rede sein. Von 1770—1800 sehen die Autoren ihren Ehrgeiz darin, neue Variationen des Liebesgenusses zu ersinnen und zu beschreiben. Sie versammeln sich, um den reinen Gedanken zu entweihen und zu besudeln. Die bestehenden Laster genügen ihnen nicht; sie wetteifern miteinander im Aufspüren des neuen Bösen, und wenn sie es finden, so klatschen sie sich Beifall. Perversitäten ersinnen, begründen, rechtfertigen, verherrlichen, ihre Rangordnung feststellen, ihre Vortrefflichkeit nachweisen, steht ihnen höher als die bloße Befriedigung des blinden Triebes. Verruchtheiten ausdenken und lasterhafte Theorien aufstellen und preisen, das erfordert ruhige Geistesarbeit, die noch satanischer ist als das Tun. Für die Autoren jener Zeit ist das Bordell ein Paradies und die Zote das Hallelujah. Ein Buchtitel, der keine Cochonnerien andeutet, zieht nicht.

Crébillon fils beginnt den Reigen mit seinem berühmten „Sopha" und der Pornographie: „La

nuit et le Moment"; der Tanz wird fortgesetzt von Andréa de Nerciat in seiner berüchtigten „Félicia" und in der kaum lesbaren sechsbändigen Zote „Le diable au corps". Mirabeau schreibt die „Éducation de Laure" und die Erlebnisse einer männlichen Dirne in „Ma conversion". Nicht minder berühmt ist Mirabeaus „Erotica biblion". Diderots „Jacques le fataliste", „La religieuse" (in Deutschland unter dem Titel „Die Nonne" viel gelesen), seine „Bijoux indiscrets" sind stark erotisch gefärbt. Choderlos de Laclos' „Liaisons dangereuses" bewegen sich fast ausschließlich auf dem Gebiete des geistigen Sadismus, und das Problem, das hier unter dem Deckmantel der Sittenschilderung auf sechshundert Seiten diskutiert wird, ist das der Vergewaltigung. Ein Spiegelbild des lasterhaften Adels möchte ferner Louvet de Couvrays „Chevalier Faublas" sein. Ein anderer Meister ersten Ranges in der Kunst, literarisch zu zoten, ist Rétif de la Brétonne, der hauptsächlich die sittliche Verderbtheit der niederen Volksklassen darstellt, der von wütendster Sinnlichkeit gepeitscht und durch den Götzendienst des eigenen Ich in eine Art Exhibitionismus hineingetrieben wird. Seine Werke „Nuits de Paris", „Monsieur Nicolas", „Pied de Fanchette", „Ingénue Saxancour ou la femme séparée" und die berühmten „Contemporaines ou aventures des plus jolies femmes de l'âge présent" waren von ganz eminentem Einfluß auf Marquis

de Sade, der es eben von Rétif lernte, in seinen Erzählungen nur wirkliche Erlebnisse darzustellen. Natürlich schöpft Rétif de la Brétonne nicht vollkommen aus dem Born eigener Perversität, sondern greift stets auf bekannte Vorkommnisse zurück. Er läßt sich z. B. von Alexander von Tilly, dem einstmaligen schönen Pagen der Königin Marie Antoinette, erotische Abenteuer erzählen, die er zu verwerten gedenkt. Auch de Mérobert ist für Rétif sowohl Quelle als auch Mitarbeiter bei einigen seiner Werke, wie z. B. in der Schrift über die sechzehn Klassen der Prostituierten und über die Zuhälter, die mit dankenswerter Eindeutigkeit „Pornographe" betitelt ist. Erwähnen muß man auch die „Contemporaines hibou" sowie „Maléduction paternel" und ferner die Tatsache, daß in den Gedichten, die für jene Epoche der Lüsternheit geradezu typisch sind, die Rolle, die die Lustseuche in der Liebe spielt, in lebhaften Farben geschildert wird.

Dem Zynismus und der Immortalität in der Literatur schließt sich die Kunst des 18. Jahrhunderts würdig an. Sie erblickt ihr höchstes Ideal darin, die Sinne aufzustacheln und aufzupeitschen. Die Nacktheit ist nur noch ein Motiv erotischer Raffinements. Die Architektur wetteifert mit der Malerei in der Darstellung plastischer Gruppen, deren deutliche Absicht die ist, die Lüsternheit zu reizen. Die Tendenz ist hier

unverkennbar. Das cytherische Liebessehnen hat sich überlebt. In der Malerei wird das Üppige und Derbe überstark betont. Die Wollust schwingt auch hier das Zepter. Es handelt sich darum, den erschlafften und blasierten Appetit durch sexuelle Paprika wieder zu heben. Das reiche Können der Watteau, Lancret, Boucher und Fragonard zielt nur auf das eine hin, ihre Sujets in möglichst pikanter Form zu bringen. Selbst ihre Göttinnen werden zu Dirnen, deren Ähnlichkeit mit den Damen der damaligen galanten Welt unverkennbar ist. Die Details, die oft den größten erotischen Reiz ausüben, werden mit raffinierter Koketterie betont. Das wichtigste aber ist, daß die bildliche Darstellung das überhitzte Wort noch überbieten muß, sodaß man den Ausruf Marquis de Sades begreift: „O wie nötig wäre ein Maler, der der Nachwelt dieses wollüstige Bild unserer Zeit überliefern könnte.“ Nuditäten und Pornographien werden in erschreckender Weise verbreitet. Die Mätressen lassen sich in aufgeilenden Akten malen und schenken die Bilder ihren Geliebten. Die Courtisane Louis' XV. macht keine Ausnahme. In Bordellen werden laszive Kupfer vertrieben; gemeine Karikaturen auf Louis XVI. und auf Marie Antoinette hängen nicht nur in den Dirnenwohnungen, sondern auch in den Galerien des Palais royale. Bilder, die von Geilheit triefen, päderastische und sodomitische Vorwürfe stehen

für jedermann zur Schau. Es ist selbstverständlich, daß die erotischen Bücher der Zeit mit den schändlichsten Bildern geschmückt werden. Die Wüstlinge lassen sich ihre Westen mit frechen Bildern besticken. Am beliebtesten aber sind besonders bei de Sade die Bilder koprophager Natur. Ich drücke mich allzu zart aus, wenn ich sage, daß die menschlichen Ausscheidungen in allen Büchern Marquis de Sades als Delikatesse behandelt werden, die seine Männer- und Frauengestalten gierig verschlingen. Selbst der Akt der Defäkation wird allen Parisern bildlich vor Augen geführt und wird zu einer wollüstigen Nuance. Die Konversation, die Lieder, die Holzschnitte kehren immer wieder zur Lobpreisung der Koprophagie zurück. Die italienischen Novellisten des Mittelalters, die Morlini, Firenzuola, Straparola, Sacchetti, Cornazano, sind die reinen Waisenknaben daneben. Auch die Skulptur ist eifrig beflissen, hinter der Literatur und der Malerei nicht zurückzubleiben. Daß das Theater mit diesen Künsten gleichen Schritt zu halten sucht, ist selbstverständlich. Für das berüchtigte „Théâtre gaillard" schreiben Granval, Caylus, Crébillon, Piron u. a. die schamlosesten Stücke, in denen der Begattungsakt ein öffentliches Schauspiel wird, an dem sich die „Voyeurs" der Stadt ergötzen. „La vue des plaisirs d'autrui nous en donne", hatte Lamettrie gesagt. Alles, was im Dienste Thalias und Terpsychores steht,

stellt einen erheblichen Prozentsatz zur Prostitution.

Wie sehr der Marquis de Sade der Mensch seiner Zeit war, der nur aus ihr erklärt werden kann, hat Eugen Dühren in seinem instruktiven Werke über „Marquis de Sade und seine Zeit" in aller Ausführlichkeit einwandfrei dargestellt; nur daß ich seinen moralischen Standpunkt nicht teilen kann. Daß de Sade aus seiner Zeit heraus zu verstehen ist, beweist die Tatsache, daß alle die sinnlichen Leidenschaften, die man unter dem Namen „Sadismus" zusammenfaßt, alle die aus der Wollust geborenen, wollustverursachenden und wollustdarstellenden Grausamkeiten, die Orgien des Blutes, der Rausch der entfesselten Phantasie nicht erst dem Gehirn des Marquis de Sade entsprungen sind, als eine originelle oder nie erhörte Ergänzung voluptuöser Möglichkeiten, sondern daß sich in ihm alle uns bisher bekanntgewordenen Grausamkeiten und Unzüchtigkeiten nur wie in einem Brennspiegel sammeln. Und nicht einmal in dem Menschen, sondern nur im Literaten, im Schriftsteller. Denn sein eigenes Leben gibt bei weitem nicht die Belege dafür, daß er selbst etwa ein so maßloses sinnlich schwelgerisches Dasein geführt hätte, wie seine in der Grausamkeit genialischen Helden und Heldinnen.

Donatien Alphonse François Marquis de Sade wurde am 2. Juni 1740 in Paris ge-

boren. Er entstammt einem der vornehmsten und ältesten Geschlechter der Provence. Nachdem er das Gymnasium absolviert hat, tritt er als Vierzehnjähriger in das Regiment der Chevaux-Legers ein. Er avanciert schnell und nimmt als Kapitän eines Kavallerieregimentes am Siebenjährigen Kriege teil. 1763, als Dreiundzwanzigjähriger, finden wir ihn wieder in Paris, und hier sucht ihn sein Vater, dem mehrere von seinem Sohne begangene „Jugendtorheiten" zu Ohren gekommen sind, aus diesem Grunde möglichst schnell zu verheiraten. Diese Heirat hat ihre eigene Geschichte und war von nicht unwesentlicher Bedeutung für die Charakterentwicklung de Sades, wenngleich ihr Einfluß nicht so hoch zu bewerten ist, daß man daraus Schlüsse über den Ursprung der Perversität de Sades ziehen könnte. Sicherlich waren die ungezügelten Sitten und Gewohnheiten des Lagerlebens, die der Marquis während seiner Kriegszeit miterlebte, von weit entscheidenderem Einfluß auf seine Prädestination als seine unglückliche Heiratsgeschichte.

Von seinem Vater war ihm die älteste Tochter seines langjährigen Freundes, des Herrn von Montreuil, zugedacht: eine zwanzigjährige Brünette von hohem Wuchs und imponierender Erscheinung. Aber de Sade war von dem Liebreiz der jüngeren, einer temperamentvollen Blondine, so hingerissen, daß er für die ältere, die ihm zugedacht war, nur

noch absolute Abneigung empfand. Seine Liebe wurde aber, trotzdem er die Beweise der Gegenliebe empfing, von den beiderseitigen Eltern vergewaltigt. Man schickte die jüngere Schwester ins Kloster, und de Sades Vater drohte dem Sohne mit Verstoßung und Enterbung, wenn er sich seinem Willen nicht fügen würde. Der junge Marquis unterwarf sich und reichte im Frühling 1763 der älteren Tochter die Hand. In diesem Zwangsverfahren, das den Marquis zu einem so entscheidenden Schritt bestimmte, hat man wohl die Ursache der Ehenfeindlichkeit zu suchen, der der Marquis in seinen Werken so oft Ausdruck gibt. Obwohl er seine Gattin mit Roheiten, häßlichen Verdächtigungen und schimpflichen Reden traktierte, blieb sie ihm treu. Von seiner Persönlichkeit muß jener gefährliche und schwüle Zauber der Sünde ausgegangen sein, den er selbst einmal als „Die Wonne des Lasters" bezeichnet. Denn seine Frau hörte nie auf, ihn zu lieben; trotzdem de Sade durch die großen Skandalaffären und Exzesse, die er hervorrief, längst in der Öffentlichkeit übel beleumundet war und schon im Gefängnis gesessen hatte, blieb sie unentwegt besorgt, ihm durch tausend kleine Liebesdienste Erleichterungen zu verschaffen und zur Flucht aus dem Gefängnis zu verhelfen. Nachdem de Sade sich vergeblich bemüht hatte, seiner ersten Liebe, der jüngeren Montreuil, sich zu nähern, aber nicht einmal ihren Aufenthaltsort ermitteln

konnte, stürzte er sich mit leidenschaftlicher Hingabe in die tollsten Ausschweifungen und spielte binnen kurzer Zeit eine führende Rolle in der Gesellschaft der „Roués". Er verschmähte es ebensowenig, die wüstesten Orgien mit den Domestiken der Herzöge zu feiern, wie er es verstand, als Berühmtheit bei den Saturnalien der Fürsten zu glänzen. Es befriedigte den Ehrgeiz des Marquis am meisten, aus der genauen und persönlichen Kenntnis der versteckten und verborgensten Laster der „Petites Maisons" und verrufensten Häuser ein wahres Studium zu machen und seine Gefährten immer aufs neue durch das Virtuosentum seines sexuellen Raffinements zu überraschen und zu übertrumpfen. Ein seltsames Licht wirft es auf den Charakter de Sades, daß er im Gefängnis, wohin ihn grobe Ausschreitungen in einem Bordell, die er schon im ersten Jahre seiner Ehe beging, gebracht hatten, dringend nach einem Priester verlangt. In einem Brief aus jener Gefängniszeit findet sich der Satz: „Meine Fehler bereuen, meine Irrtümer verabscheuen, soll meine einzige Beschäftigung sein." Aber keine Angst! Er ist dieser Beschäftigung nicht allzu eifrig nachgegangen. Der Wunsch nach Reue hat ihm nur einen Schimmer von Dämonie verliehen.

Kaum genoß de Sade wieder seine Freiheit, als eine Skandalaffäre großen Stils ihn abermals ins Gefängnis führte. Es war die berüchtigte

Affäre der Rosa Keller. Sie hatte ihn eines Tages in einer lebhaften Straße von Paris angebettelt, und der Marquis hatte sie unter dem Vorwande, sie zur Aufseherin einer „Petite Maison" zu machen, in sein abgelegenes Haus gelockt und dort mit vorgehaltener Pistole gezwungen, sich zu entkleiden. Er band ihr dann die Hände zusammen und peitschte und mißhandelte sie, weil es ihm Vergnügen machte. Dieser Akt war aber nur der wollüstige Anreiz zu einer Orgie, die der Marquis im Anschluß daran mit zwei Prostituierten feierte. Die „Feier" trug ihm wieder sechs Wochen Festungshaft ein. Kaum war er wieder auf freiem Fuße, so lebte er in wildester Zügellosigkeit als ein wahrer Fanatiker der Perversität weiter. Seinem Schwiegervater gelingt es, de Sades Verbannung auf das Schloß La Coste zu erwirken, und hier bereitet es dem Marquis ein diabolisches Vergnügen, den Landadel in die Laster einzuweihen. Hier sucht ihn seine Gattin in Begleitung der jüngeren Schwester auf. Kaum steht der Marquis zum ersten Male seiner blonden, bis jetzt im Kloster lebenden Schwägerin gegenüber, als ihn die alte Leidenschaft übermannt. Brennend vor Gier gesteht er ihr aufs neue seine Liebe; sagt, daß er sie besitzen oder sterben müsse! Da er auf ihre Erhörung rechnen kann, faßt er den tollen Entschluß, ein großes Fest zu veranstalten und als Dessert Canthariden bonbons zu reichen. Die Wirkung

dieser mit einem sexuell aufreizenden Gift gemischten Bonbons ist unbeschreiblich. Das Fest artet in eine wilde Orgie aus. Es kommt zu den brutalsten Szenen. Selbst keusche Frauen können sich der Wirkung dieser unheimlichen Süßigkeit nicht entziehen. Die Geliebte ergibt sich ihm. Es kommen sogar mehrere Todesfälle vor, und de Sade entflieht mit seiner Geliebten nach Italien, um der drohenden Todesstrafe zu entgehen. Im September 1772 wird der Marquis wegen Sodomie und Giftmord in Aix zum Tode verurteilt. Aber das Urteil wird, allerdings erst 1778, wieder aufgehoben. Im Dezember 1772 wird de Sade in Piemont verhaftet, nachdem ihm die geliebte Schwägerin nach einem kurzen Liebesrausch stirbt. Während seiner Gefangenschaft in der Festung Miolans erkrankt de Sade, und es gelingt ihm, seine Umgebung durch die Maske eines harmlosen Wesens zu täuschen, was ihm schon dadurch erleichtert wird, daß die Natur diesem mit allen satanischen Energien ausgestatteten Meister der perversen Erotik die sanften Züge eines echten Aristokraten und eine einschmeichelnde, melodische Stimme verliehen hat. Man wird infolge seines reumütigen Verhaltens weniger vorsichtig in seiner Bewachung, und unter der Assistenz von fünfzehn tatkräftigen Männern verhilft ihm seine Gattin 1773 zur Flucht. Er bleibt vier volle Jahre Paris fern. 1777 nach Paris zurückgekehrt, wird de Sade

sofort wieder in Gefangenschaft genommen. Den Bemühungen seiner Frau gelingt es, durch einen glänzenden Advokaten das Urteil zu annullieren. Aber seine Schwiegermama bringt es fertig, das Urteil wieder rechtskräftig zu machen; sie will de Sade um jeden Preis unschädlich wissen. Er entflieht dank der Tatkraft seiner Frau nach Lacoste, wird entdeckt und abermals in die Festungshaft von Vincennes zurückgebracht, um 1784 in die Bastille transportiert zu werden. Erst die Revolution bringt ihm 1790 endgültig die Freiheit. In der traurigen Kette der ersten dreizehn Kerkerjahre — denn de Sade brachte im ganzen siebenundzwanzig Jahre im Kerker zu — beginnt de Sades schriftstellerische Tätigkeit. Die einzige Zuflucht, die ihm in dieser Not blieb, war seine nimmer ermüdende, ewig sich erneuernde, sich bis zur Ekstase steigernde Phantasie, die schamlose Schöpferin seiner zahlreichen Werke, die diesem Genie der Wollust den schmählichen Ruhm einer überrascht und begierig aufhorchenden Nachwelt sichern sollte.

Nachdem er sich von seiner Frau endgültig scheiden ließ, lebt er in Verbindung mit einer Mätresse und sucht den Anschluß an die großen Politiker jener Zeit. Er beginnt viele Komödien zu schreiben, die er eifrig an die Theater zu vertreiben sucht, um Geld zu verdienen; denn seine Güter und sein ganzes Vermögen sind ihm

schon in den ersten Stürmen der Revolution verlorengegangen. Von allen seinen Stücken findet nur „Les malheurs du libertinage" völlig unverdienten Beifall. Aber nun erscheinen in schneller Folge seine berühmtesten Romane, die „Justine", „Aline et Valcour", „La Philosophie dans le Boudoir". Daß de Sade öfter die Vaterschaft seiner Geisteskinder leugnete, kann nicht weiter wundernehmen in Zeiten, die ihn dem Gefängnis nahebrachten. Außerdem geht er auch hier nur mit der Schriftstellermode jener Zeit. Der Roman „Zoeloe et ses deux acolytes" wird ihm aber zum Verhängnis, da das ganze Werk nichts weiter ist als ein Pamphlet gegen Josephine und Bonaparte. Seine Manuskripte und Bücher werden konfisziert. Auf das Betreiben seiner Angehörigen wird er in das Irrenhaus zu Charenton gebracht, wo er als Vierundsiebzigjähriger am 2. Dezember 1814 stirbt.

Man darf eine Erscheinung wie die de Sades nicht vom Standpunkt der Moral aus betrachten; darf überhaupt in Fragen des Sexuallebens nicht von ethischen Wertungen ausgehen. Wenn Eulenburg, der eine ausgezeichnete Studie „Über den Marquis de Sade" geschrieben hat, einmal sagt: „Wir müssen uns fort und fort gewärtig halten, daß auf keinem anderen Gebiete so wie auf dem des Geschlechtslebens Erhabenstes und Gemeinstes, Über- und Untermenschliches dicht beisammen und eng miteinander verknüpft liegen,

da sich die feinsten und tiefsten Wurzeln unserer geistig-körperlichen Existenz großenteils aus diesem Untergrunde entfalten; und daß der Mensch nicht so tief bis weit unter das Niveau der Tierheit herabsinken könnte, wenn er nicht zuvor eine unermeßliche Kulturhöhe im Kampfe mit der Natur und mit sich selbst eigenkräftig erstiegen hätte" — so kann man ihm wohl darin beipflichten, daß sich die feinsten und tiefsten Wurzeln unserer geistig-körperlichen Existenz aus dem Erotischen entfalten; nicht beistimmen kann man ihm aber, wenn er ethische Unterschiede macht und von Erhabenem und Hohem, Über- und Untermenschlichem im Sexuellen spricht und wenn er sagt, daß der Mensch im Sexualleben weit unter das Niveau der Tierheit herabsinke. Eine allerdings sehr weitverbreitete Anschauung, die nur darin irrt, daß sie Ursache und Folgeerscheinung verwechselt und von völlig falschen Voraussetzungen ausgeht. Ebenso wie alle anderen Tätigkeiten und Lebensäußerungen des Menschen durch seinen Intellekt erhöht und kompliziert sind, steht auch das Liebesleben des Menschen in seiner gewöhnlichen Form höher als das des Tieres, indem zu den körperlichen und gefühlsmäßigen Reizen intellektuelle und seelische Reize hinzukommen, die in gleicher Weise wie die körperlich-sinnlichen Reize ihren Ursprung im Instinkt nehmen. Erst die erotische Liebe, bei der die Libido aus-

scheidet, erhebt sich im eigentlichsten Sinne über das Tierische, tritt dem Instinktiven entgegen, richtet zwischen Tier und Mensch die unübersteigbare Scheidewand auf, verneint den Sinn des tierischen Instinktes. Das Tier besitzt nur den physiologischen Sexualtrieb, der Mensch aber, der den Sinn dieses Triebes kennt, hat ihn bewußt zur Liebe erhöht. Einmal von ihrem Hauch berührt, kann er nie wieder seine Bewußtheit verlieren, mag sich sein Liebesgefühl in noch so abseitigen Formen ausleben. Es scheint daher, daß jene Gelehrten recht haben, die wollen, daß der Mensch alle Stadien der Tierwelt durchwandert habe und daß der Sadismus, sowie alle anderen sexuellen Abweichungen von der Norm, die man verächtlich als „tierisch" bezeichnet, sich sehr einfach als Atavismen erklären lassen.

Will man sich auch nicht auf diese Hypothesenjagd begeben, so muß man mindestens aufhören, bei der Sexualität des Menschen von einem Sinken weit unter das Niveau der Tierheit zu sprechen. Denn an zahlreichen Beispielen ließe sich illustrieren, daß die Tiere weit größere, konsequentere, leidenschaftlichere Sadisten sind als die Menschen. Der Satz „l'homme c'est l'animal méchant par exellence" ist in dieser Formulierung falsch; denn es gibt unter den menschlichen Phantasien, die wir als die perversesten, ja monströsesten bezeichnen, nur wenige, die nicht bei dieser oder jener Klasse des Tier-

reiches Recht und Norm wären. Sexuelle Betätigungen, die der Onanie, ja selbst der Spermathologie und dem Sadismus ganz analog sind (wenn sie auch einen anderen Zweck haben), finden wir selbst bei den tiefstehenden Tieren. Wenn Marquis de Sade es liebte, Liebesorgien zu erdichten, bei denen gleichzeitig mit dem Blut auch das Sperma floß, so sind das nur fade Spielereien, wenn man sie beispielsweise mit den Liebesgewohnheiten der Gottesanbeterin vergleicht, jenes ingenieusen Insekts, das zu Gott betet, wie die Landleute sagen. Die Verse Baudelaires, die sich über diejenigen lustig machen, die „Tugendhaftigkeit in Liebesdinge mischen" wollen, haben nicht nur eine moralische, sondern eine vollkommen wissenschaftliche Bedeutung. In der Liebe ist alles schön, alles geadelt, solange es sich, wie bei den allertollsten Tieren, um ein vom Zeugungsdrang inspiriertes Spiel handelt. Jedenfalls ist es erwiesen, daß bei Tieren Sodomie und Onanie auftreten, ja daß sie geradezu dazu gezwungen sind, ihren Trieb in diesen Formen auszuleben, wenn ihnen die Weibchen mangeln. Die sexuelle Ethnographie ist bisher noch ein fast gänzlich unbebautes Feld. Nur das Leben selbst ist es, das diese Fragen zu beantworten weiß und das Dunkel der geheimnisvollen Begattungserscheinungen zu erhellen vermag. Die vielleicht große Entwicklung ist hier durch ein falsches und erkünsteltes Schamgefühl des Christen-

tums im Keime erstickt worden. In blinder Unterwerfung unter ein Gesetz der Scham, das im tiefsten und letzten Grunde die Unnatur selbst ist, werden alle sexuellen Beziehungen zwischen Mensch und Tier, alle noch so zwingenden Beweise für eine vollkommen ursprüngliche Einheit alles lebendig Fühlenden unterdrückt und verborgen. Mit Leichtigkeit würde man aus einer Statistik der Vergehen gegen die Keuschheit, von professionellen Beichtvätern aufgenommen, bald imstande sein, die geheimsten geschlechtlichen Gewohnheiten der zivilisierten Menschheit abzuleiten. Aber die alten Begriffe von der „Sünde" sind hier ebenso zu verwerfen, wie die modernen, die als „Vergehen", „Delikt", „Verirrung" gebräuchlich sind. Denn sobald Gewohnheiten ganzen Gruppen von Menschen eignen, gehören sie in das Gebiet des Normalen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Tiere und Menschen, je nach ihrer körperlichen Gewandtheit und intellektuellen Begabung, ein äußerst ausschweifendes Leben führen. Aus dem Bedürfnis nach sexuellen neuen Reizen hat sich bei beiden Geschlechtern ein vollkommenes System herauskristallisiert. Es ist offenbar, daß der Schmerz als Begleiterscheinung des Geschlechtsaktes gänzlich verschieden ist von den passiven Schmerzempfindungen. Mit Sicherheit ist anzunehmen, daß Seufzer und Schreie des Weibes ein Gemisch von Lust und Qual darstellen.

Und es ist sicher, daß man aus dem Gekreisch der Katzen beim Begattungsakt keine falschen Schlüsse in bezug auf ihren Schmerz ziehen darf.

Es ist bekannt, daß die Neger, die Dayaken auf Borneo, die Javaner und andere unkultivierte Menschen eine äußerst komplizierte Sexualität haben und sadistische Akte begehen und fordern, die ausschließlich auf eine Steigerung der Wollust hinzielen. Reisende, denen das christliche Schamgefühl nicht verbietet, ihre Augen und Ohren zu gebrauchen, wissen von den wilden Völkerstämmen zu berichten, daß ihr Erfindungsgeist in sexueller Beziehung noch immer Fortschritte macht, daß sie die kunstvollsten Lustapparate besitzen, die lediglich auf Antrieb der Frauen hergestellt werden, die den erotischen Gewinn davon haben. Zerkratzt und zerschunden durch die Sexualinstrumente, sind die Weiber dann gezwungen, wenigstens auf einige Tage die Männer zu fliehen, um im stillen ihre wollüstigen Verwundungen zu kühlen. Die Chinesen und Japaner, deren Frauen nicht weniger wollüstig sind, bedienen sich ähnlicher Hilfsmittel; sie haben ingenieuse Onanierapparate erfunden, die ihnen erlauben, während Ruhe am häuslichen Herde herrscht, ihren Geschäften nachzugehen.

Nicht anders bei den Tieren. Die Gottesanbeterin frißt ihr Männchen. Sie verschenkt sich an zwei, drei, vier, ja sieben Geliebte. Da liegt ein Männchen, das keinen Kopf mehr hat; das

andere ist bis zur Brust aufgefressen, und seine traurigen Reste halten das Weibchen umklammert, das aus seinem Gatten die Freuden der Liebe und die Tafelfreuden schöpft. Ebenso läßt sich die Sattelfliege nach vollzogener Hochzeit ihr Männchen gut schmecken und wartet nicht einmal, bis es verendet ist. Es reißt dem Sterbenden ein Glied nach dem anderen aus. Nachdem er das Weibchen mit seinem Herzblut befruchtet hat, muß noch sein Leib zur Nahrung für sie dienen. Die Weibchen der Säugetiere verschlingen nach dem Wurf ihre Nachgeburt.

Bei den Insekten stirbt das Männchen fast immer unmittelbar nach der Begattung. Bei den Heuschrecken ist das Männchen buchstäblich ein leerer Ball, der vom Weibchen gefressen wird. Das eine Insekt sträubt sich gegen die Opferung, das andere unterwirft sich ihr. Dieser Kannibalismus gibt ein glänzendes Beispiel, nicht etwa des dummen Begriffes der Unmoral, sondern der Hoheit der Natur, die alles erlaubt, alles will, für die es weder Laster noch Tugenden gibt, sondern nur Kräfte und chemische Reaktionen. Wie alles in der Natur und wie auch wir selbst, leben die Tiere unter dem Zwang einer Notwendigkeit; sie tun das, was sie tun müssen, soweit es ihre Organe erlauben. Das Leben geht aus dem Leben hervor. Alles lebt nur auf Kosten vernichteten Lebens.

Aber nicht nur bei den Insekten, sondern

auch bei den Menschen ist der weibliche Sadismus viel häufiger, als man ahnt. Die Mythologie ist überreich an Beispielen. Die Grausamkeit einer Juno und Medea waren vorbildlich für eine ganze Legion höchst unmythologischer Frauen. Ebenso finden sich Typen des weiblichen Sadismus im deutschen Volksmärchen und im Epos. Die großen Dramatiker der Antike und Moderne haben die weibliche Sadistin in zahlreichen historischen Gestalten zu Heldinnen ihrer Schöpfungen gemacht. Ein evidentes Beispiel des weiblichen Sadismus bietet die Grausamkeit der Indianerin, die ja bekanntlich die ausgesuchtesten Marterideen des Indianers weit überbietet. Ihre eigentliche Spezialität ist das bestialische Martern weißer Weiber. Die Männer überlassen ihre Gefangenen oft genug ihren Frauen zu beliebiger „Behandlung". Aber nicht nur ihren Geschlechtsgenossinnen gegenüber ist das Weib sadistisch, sondern auch gegen Männer.

Und will man für den Mann selber Beispiele aus der Geschichte der Kulturmenschheit, so wird man nicht lange nach Vorfahren eines Marquis de Sade suchen müssen. Gegen die Taten der Gilles de Rais, Peter der Grausame, Iwan der Schreckliche, Peter der Große u. v. a. verblassen selbst die fürchterlichsten Orgien eines Marquis de Sade.

Was die Zustände in den Bordellen betrifft, so geben uns die authentischen Quellen zeitge-

nössischer Kulturschilderer die absolute Gewähr dafür, daß alle sexuellen Greuel, die de Sade beschreibt, der Wirklichkeit entlehnt sind. Man hat in den Bordellen Ziegen, Hunde, Truthähne und Enten zu sexuellen Zwecken gehalten. Es gab zur Revolutionszeit, dieser goldenen Zeit der Dirne, wo die Dirne zur Göttin der Vernunft erhoben ward, wo in Paris allein auf sechshunderttausend Einwohner dreißigtausend öffentliche Dirnen kommen und mindestens ebensoviel heimliche, Apachenballsäle, Negerbordelle, eine Infirmerie, den Salon des Vulcan, pornologische Klubs, die Sociétées de cynisme, die Gesellschaft der Aphroditen, die Gesellschaft der Freunde des Verbrechens und andere.

Wenn Diderot es wagen kann, in seinem „Rameaus Neffen" zu sagen: „Meine Gedanken gehören meinen Dirnen" — ich zitiere die Übersetzung Goethes —, so war es für de Sade nur noch eine Frage des Mutes, diese Gedanken auch auszusprechen.

Indessen — ich gestehe: mein Mut reicht nicht so weit, ihn hier auch ausgiebig zu zitieren, um das, was ich über ihn ausgeführt habe, durch seine eigenen Worte zu bekräftigen. Es wäre allzu gewagt, die Kloaken der de Sadeschen Poesie hier zu leeren. Nur so viel kann man sagen, daß de Sade die Studien zu seinen berühmtesten Werken in Paris gemacht hat und daß die Vorbilder für die Schilderungen einzelner

Verhältnisse sehr leicht zu finden sind. Darum ist eine Erscheinung wie de Sade auch nicht mit der Erklärung abzutun, er sei pathologisch gewesen. Das mag er nebenbei auch gewesen sein. Pathologisch ist aber schließlich jeder, der von der idealen Norm abweicht, die es ja nirgends gibt. Es ist nur der abweichende Stärkegrad, der hier in Betracht kommt. Und insoweit wir es mit dem Schriftsteller zu tun haben, ist es ganz zweifellos, daß seine eigene Zeit seinen Werken ein sehr großes Verständnis entgegenbringt und daß man damals den Abstand zwischen dem eigenen pathologischen Zustand und dem de Sades bei weitem nicht als so groß empfand, wie der Leser einer gemäßigten Zone und einer prüden Epoche. Die koprolalen Ergüsse de Sades waren nicht für den wohltemperierten Leser des XX. Jahrhunderts berechnet, sondern für den Leser seiner Zeit, der Revolutionszeit.

Bleibt die Frage, ob seinen Werken irgendein etwaiger künstlerischer Wert beizumessen ist. Aber auch das muß man verneinen. Mehr als je trifft hier das Wort zu, daß der Stil der Mensch ist, und dieser Stil de Sades ist die absolute Koprolalie; es ist der Stil eines Manniakalischen, eines von einer fixen und schmutzigen Idee Besessenen, dessen Phantasie sich nur wohlfühlt, wenn sie im Widrigsten wühlt, und dem jedes Taktgefühl und der letzte Rest von Geschmack abhanden gekommen sind; der nach außen ein eleganter

Dandy von sanfter Lebensart scheint, in dessen Blut aber ein toller Wüstling lebt und dessen Geist das Tummelfeld herostratischer Buhlereien ist; der aber gerade deshalb ein Phänomen ist, an dem man nicht vorübergehen darf, wenn man die letzten Möglichkeiten der menschlichen Natur erkennen will.

Höfische Memoiren

Alle Dinge sind relativ. Selbst die Worte verlieren oft, wenn man ihrer Bedeutung nachgeht, ihren landläufigen Sinn. Das Wort „königlich" z. B. scheint doch zumindest alles auszuschließen, was in der Sphäre der Armut und ihrer Begleiterscheinungen des Hungers, des Schmerzes und der gemeinen Not liegt. Eine hungernde Königin? Eine frierende? Ein Schloß, in dem man vor Unrat umkommt? Ein Prinz, der kein reines Hemde auf dem Leibe hat? Unmöglich! Darum liegt dem Dichter auch nichts näher, als seine Heldinnen mit Königinnen oder Prinzessinnen zu vergleichen, wenn er im Leser sofort einen vollkommenen Begriff von ihrem Glück und Reichtum erwecken, wenn er die Vorstellung von Glanz und Pracht, von Überfülle und von fast unwirklicher Schönheit auslösen will.

Aber alle Dinge sind relativ.

Wenn man etwa die „Memoiren der Markgräfin von Bayreuth" liest, begegnet man oft Stoßseufzern wie diesen: „Die Leiden des Fegefeuers konnten den unseren nicht gleichkommen. Wir waren gezwungen, früh neun Uhr in seinem Zimmer (Friedrich Wilhelms I.) zu erscheinen; wir speisten dort und durften es unter keinem

Vorwand verlassen. Den ganzen Tag überhäufte er meinen Bruder und mich mit Schmähungen. Der König nannte mich nur noch die englische Kanaille, und mein Bruder hieß der Schuft von einem Fritz. Er zwang uns, Dinge zu essen und zu trinken, die uns widerstanden oder die unserer Konstitution zuwider waren, was uns manchmal nötigte, in seiner Gegenwart alles von uns zu geben, was wir im Magen hatten ... Wir wurden spindeldürr, so wenig hatten wir zu essen ... Er fragte meine Schwester, wie sie ihren Hausstand einzurichten gedenke. Meine Schwester hatte sich mit ihm auf den Fuß gestellt, daß sie ihm alles frei heraussagte, sogar Wahrheiten, ohne daß es ihn erzürnte. Sie gab ihm also mit ihrer üblichen Offenheit zur Antwort, daß sie einen guten und reichlich bestellten Tisch führen würde, ‚der', wie sie hinzufügte, ‚besser als der Ihre sein wird; und wenn ich Kinder bekomme, so werde ich sie nicht malträtieren, wie Sie, noch sie zwingen, Dinge zu essen, die ihnen widerstehen'. ‚Was meinen Sie damit,' fragte der König, ‚was ist es, das auf meinem Tische fehlt?" ‚Es fehlt daran,' sagte sie, ‚daß man nicht satt wird und daß das Wenige nur aus schweren Gemüsen besteht, die wir nicht vertragen können.' Der König war schon über die erste Antwort aufgebracht, über diese letztere geriet er außer Rand und Band, aber sein ganzer Zorn fiel auf meinen Bruder und mich. Er warf erst einen

Digitized by Google

Teller an den Kopf meines Bruders, der dem Wurfe auswich; dann ließ er einen in meine Richtung fliegen, und ich vermied ihn ebenso." (I, 104/105.)

Als Wilhelmine bereits Markgräfin von Bayreuth war, empfing der König sie eines Tages mit folgenden Worten: „Ha, ha, da sind Sie ja; ich freue mich Sie zu sehen" — und er hielt ein Licht in die Höhe, um mich zu betrachten. „Sie haben sich recht verändert. Sie tun mir recht leid. Sie haben nichts zu nagen und zu beißen, und ohne mich dürften Sie betteln gehen. Ich bin auch ein armer Mann und kann Ihnen nicht viel geben; ich will tun, was ich kann; ich werde Ihnen zehn oder zwölf Gulden geben, so oft es mir möglich ist; es wird Ihr Elend immerhin erleichtern, und Sie", sagte er, indem er sich zur Königin wendete, „müssen ihr manchmal ein Kleid schenken, denn das arme Kind hat gar nichts anzuziehen." (II, 30.)

Ein andermal heißt es: „Das traurige Leben, das wir dort (in Potsdam) führten, war dem Geist wie dem Körper gleich unzuträglich. Das Essen war schlecht und so karg, daß man nicht satt davon wurde." (II, 37.) „Von allen Seiten ging man schlecht mit mir um; ich hatte keinen Pfennig und litt fortwährend." (II, 38.) „Man speiste um acht Uhr sehr frugal zur Nacht, ohne sich den Magen zu beschweren, und zog sich um neun Uhr zurück."

Aber es scheint bei anderen Regenten ähnlich zugegangen zu sein. „Die Memoiren des Chevalier von Gramont“ bringen sehr viel verwandte Episoden. Der König von England, den seine Hofbeamten bei Tische kniend bedienten, machte eines Tages Herrn von Gramont auf diese ehrfurchtsvolle Haltung aufmerksam. „Ich dachte, sie bäten Eure Majestät um Verzeihung für das schlechte Essen,“ sagte der Chevalier.

Aber auch in bezug auf die Heizung scheint es zuweilen in den Königsschlössern gehapert zu haben. Im selben Werke liest man: „Fünf oder sechs Tage, ehe der König Paris verließ, machte ich der Königin von England einen Besuch und fand sie im Zimmer ihrer Frau Tochter, die seither Frau von Orleans geworden. Sie sagte mir sogleich: ‚Sie sehen, ich leiste Henrietten Gesellschaft, das arme Kind hat heute nicht aufstehen können, weil wir kein Feuer haben.‘ Die Wahrheit ist, daß der Kardinal Mazarin der Königin ihre Pension seit sechs Monaten nicht hatte auszahlen lassen, daß die Kaufleute ihr nichts mehr liefern wollten und nicht ein Stück Holz in ihrem Hause war.“

Ein anderes Werk: „Maria Ludovica von Österreich und Maria Paulowna“ von Hermann Freiherrn von Egloffstein erzählt z. B.: „Auch sie (die Kaiserin Maria Ludovica) litt unter dem Geldmangel, der damals hoch und niedrig fast ohne Ausnahme bedrückte. Im Sommer 1813

mußte sie, wie sie ihrem Gatten eingesteht, darauf verzichten, der kleinen Prinzessin Augusta von Weimar, ihrem Patenkinde, ein größeres Geschenk zu machen, weshalb sie sich für eine Puppe samt Ausstaffierung entschied. Als verschämte Arme bekennt sie sich auch in jenen Zeilen an Maria Paulowna, die geradezu erheiternd auf den Leser wirken: „... Nicht wahr, meine liebe Freundin, Sie werden mir nicht böse sein, wenn ich offen mit Ihnen rede. Ich hatte die Absicht, mit Ihnen in die Oper und ins Ballett zu gehen, und ich freute mich sehr darauf, aber ... da ich nicht die Mittel habe, mein Geld an diese schönen Damen zu verschwenden, bitte ich Sie, mich für heute abend zu dispensieren."

Was die Sauberkeit betrifft, so weiß die Markgräfin Wilhelmine in ihren Memoiren zu erzählen: „Vor den Fenstern meines Zimmers lief eine ungedeckte hölzerne Galerie, welche die beiden Flügel des Schlosses verband. Diese Galerie war stets mit Unrat angefüllt, was in meinen Gemächern einen unerträglichen Gestank hervorrief." Noch schlimmer war es in Paris, wo noch 1780 unter Protest der Bewohner von der Polizei die Ausleerung von Nachttöpfen usw. aus den Fenstern verboten wurde. In Gramonts Memoiren wird vom Prinzen von Condé gesagt: „Seine Unsauberkeit war berühmt. Mademoiselle erzählt in ihren Memoiren, wie, als sie nach der Einnahme von Orleans bei ihm speiste, aller

Welt auffiel, daß der Prinz ein reines Hemd trug und sich rasiert hatte."

Was es mit der „Moral an Königshöfen" auf sich hatte, erfährt man in recht drastischer Weise sowohl durch die beiden schon mehrfach genannten Memoirenwerke, wie durch die „Briefe Elisabeth Charlottens (Liselotte)", die Memoirenwerke Casanovas, des Grafen Tilly, des Herzogs von Lauzun u. a. Liest man diese Memoiren, so begreift man das Wort Talleyrands: „Wer nicht vor 1789 gelebt hat, der kennt die Freude zu leben nicht." Lauzun ist der typische Don Juan; er ist diesem womöglich noch überlegen, was Grazie und Keckheit, Selbstlosigkeit und Empfindung und endlich Internationalität der Liebschaften betrifft.

Krieg und Liebe sind die eigentlichen Pole, um die sich sein Leben dreht. Erst 1786 beginnt sein Stern, der so lange schirmend über ihm stand, zu verlöschen. Lauzun, der Herzog, wird Bürgergeneral und hat nunmehr seine Handlungen vor einer Instanz zu verfechten, die ihm von vornherein mißtrauisch begegnet und ihn endlich, nachdem man ihm die bittersten Scherereien gemacht hat, ins Gefängnis wirft. Eine neue, ernste Zeit war heraufgedämmert. Man stellte strenge Forderungen auf und drängte den Menschen, die unter den Lebensanschauungen Ludwigs XVI. großgeworden waren, einen anderen Lebensinhalt auf. Was sich nicht fügte, wurde vernichtet; wer

an das Lotterregime Ludwigs erinnerte, wurde kurzerhand enthauptet. So endete auch der Herzog Lauzun, einer der tapfersten, liebenswürdigsten und allerdings auch leichtlebigsten Männer des 18. Jahrhunderts, auf dem Schaffot. Ruhig, mit der ihm eigenen Anmut, ohne Furcht und ohne Prahlerei legte er sein Haupt, das so viele hohe und höchste Frauen geliebt und geküßt hatten, das im Schoße zahlreicher fürstlicher und herzoglicher Geliebten geruht hatte, auf die Guillotine.

Von der Markgräfin-Witwe Georg Wilhelm wird uns von Wilhelmine folgendes berichtet: „Ich wollte mich in Erlangen aufhalten, um die Stadt anzusehen und bei der verwitweten Markgräfin Georg Wilhelm zu speisen. Sie hatte durch ihre Schönheit und ihr sittenloses Leben viel Aufsehen erregt und war eine richtige Messalina, die mehrere ihrer Kinder dadurch umgebracht, daß sie eine Fehlgeburt veranlaßt hatte, damit ihre schöne Figur nicht Schaden litte."

Eines Tages sollte die Tochter der Markgräfin Albertine mit dem Prinzen von Bernburg verheiratet werden. „Die Hochzeit der Prinzessin war für den folgenden Tag festgesetzt. Die Prinzessin war höchst zufrieden und lachte, sowie man ihr von ihrem Verlobten sprach. Sie hatte zwei Damen, die ihr Echo abgaben; der Prinz gab das Zeichen, indem er das Gelächter anstimmte, die beiden Damen lachten pflicht-

schuldigst mit, und wir fanden das so komisch, daß auch wir lachten, so daß die Lachsalven nicht aufhörten. Der König, der die Braut zu necken liebte, sagte ihr nichts wie Unanständigkeiten, worauf sie stets lachend Antwort gab und sich und uns allen sehr derbe Scherze zuzog."

Brantôme berichtet in seinem „Vie des Dames galantes" (Discours V) folgende Anekdote: „Ces dames ne ressembloient pas à une dame espagnole dont la vie est escrite dans l'Histoire d'Espagne, laquelle, un jour que le grand Alphonse, roy d'Arragon, faisoit son entrée dans Saragosse, se vint jetter à genoux devant luy et luy demander justice. Le roy ainsi qu'il la voulois ouyr, elle demanda de luy parler à part, ce qu'il luy octroya: et, s'estant plainte de son mary, qui couchoit avec elle trentedeux fois tant de jour que de nuict, qu'il ne luy donnoit patience, ny cesse, ny repos; le Roy ayant envoyé querir le mary et sceu qu'il estois vray, ne pensant point faillir puis qu'elle estoit sa femme; le conseil de Sa Majesté arresté sur se fait; le Roy ordonna qu'il ne la toucherois que six fois . . ."

Gramonts Memoiren bringen fast auf jeder Seite Episoden wie die folgende:

„Der Graf von Arran, der als erster redete, erklärte, eines Tages hätte seine Schwägerin, die Gräfin von Ossory, in der Galerie von Hons-Laerdyk mit Jermyn Kegel gespielt und Fräulein

von Hyde, die gleichfalls anwesend war, hätte getan, als ob sie ohnmächtig würde, und sich in ein Zimmer am Ende der Galerie zurückgezogen, er selbst wäre ihr gefolgt, hätte ihr die Schnürbrust aufgeschnitten, um das Übelsein wahrscheinlicher zu machen, und hätte dann das seinige getan, ihr beizustehen oder ihr ... die Langeweile zu vertreiben."

Am Hof herrschte Spiel und Freude. Der Fürst lebte ausschließlich seinen Liebesneigungen, die er fast so häufig wechselte wie den Rock. Die koketten Damen wollten die Männer bezaubern, und die Männer waren mehr als willig, sich von den Circen in die Zaubergärten führen zu lassen, in denen sie verwandelt wurden. Jeder suchte durch seine besonderen Gaben aufzufallen und das Interesse der galanten Schönen zu erwecken; der eine durch den Tanz, der andere durch seine prächtigen Kostüme, viele durch leidenschaftliche Liebesglut, keiner durch Treue. Dichterisch vielfach dargestellt ist folgender Racheakt, der durchaus nicht selten verübt wurde.

Den Herzog von York knüpften zarte Bande an die Gemahlin seines Freundes Southek, die jedoch — wie gewöhnlich — nach kurzer Zeit rissen. „Dieser Vorfall machte einem Liebesverhältnis ein Ende, das der Herzog von York nicht sehr bedauerte. Und seine Gleichgültigkeit war ihm zum Heile, denn der verräterische Southek ersann eine Rache, durch die er ohne

Eisen noch Gift es seinen Beleidigern gründlich hätte heimzahlen können, wenn der Handel nur noch lange gedauert hätte.

Er suchte an den schändlichsten Orten Londons die schändlichste Krankheit, die diese Orte geben konnten, und fand sie auch; dennoch gelang ihm seine Rache nur halb, denn nachdem er die äußersten Kuren durchgemacht, um sich wieder davon zu befreien, gab ihm seine Frau Gemahlin sein Geschenk nur zurück, da sie mit dem, für den er es so mühsam vorbereitet hatte, keinen Verkehr mehr pflog."

Eine andere Stelle der Gramontschen Memoiren macht uns zum Zeugen einer höchst pikanten Szene, deren Mittelpunkt ebenfalls der Herzog von York ist:

„Ihre Frau Cousine saß, wie ich Ihnen bereits mitgeteilt, beim Spiel. Der Herzog von York saß neben ihr. Ich weiß nicht, wo seine Hand geblieben war; aber ich weiß, daß man seinen Arm nur bis zum Ellenbogen sehen konnte. Ich stand hinter ihnen auf der Stelle, welche die Denham soeben verlassen hatte. Er erblickte mich, als er sich umdrehte, und geriet darüber in solche Verwirrung, daß er Frau von Chesterfield beinahe entkleidet hätte: so rasch zog er seine Hand zurück. Ich weiß nicht, ob die beiden wissen, daß sie auch von anderen entdeckt wurden, aber ich weiß, daß Frau von Denham dafür sorgen wird, daß die Sache nicht geheim bleibt."

„Aber die Denham, die Midleton, die Ehrenfräulein der Königin, die der Herzogin und hundert andere," erzählt Gramont, „gewähren ihre Gunst nach rechts und links, ohne daß ein Hahn danach krähen würde. Was gar Frau von Shrewsbury anlangt, das geht mit vollen Segeln! Ich wette, die ließ jeden Tag einen Mann umbringen und trüge den Kopf nur noch höher darum. Man sollte glauben, sie hat einen Generalablaß für ihren Lebenswandel! Es sind ihrer mindestens drei oder vier, die eine Elle von ihren Haaren als Armring tragen, ohne daß jemand etwas daran fände."

Daß es im Berliner Schloß zuweilen spukte, ist ja allgemein bekannt. Die Markgräfin erzählt uns darüber eine recht gruselige Geschichte: „Eines Nachts, da alles im tiefen Schlaf lag, erhob sich im Schloß ein fürchterlicher Lärm. Alles glaubte, es sei Feuer ausgebrochen, und war nicht wenig überrascht, als es hieß, ein Gespenst habe den ganzen Lärm verursacht. Die Wachen, die vor meiner und meines Bruders Türe Posten standen, waren halbtot vor Schreck und sagten aus, sie hätten gesehen, wie dieses Gespenst die Galerie entlang glitt, welche zu den Gemächern der Hofdamen der Königin führte. Der diensthabende Gardeoffizier verstärkte erst die Posten vor unseren Türen und durchsuchte dann das ganze Schloß, ohne etwas zu finden. Sobald er sich jedoch wieder zurückgezogen hatte,

erschien das Gespenst von neuem und erschreckte die Wachen so sehr, daß man sie ohnmächtig fand. Sie sagten, es sei der große Teufel, den die Zauberer aus Schweden sendeten, um den Kronprinzen umzubringen. Am nächsten Tage war die ganze Stadt in Aufregung; man befürchtete irgendeine Nachstellung der Schweden, die mit Hilfe jenes Gespenstes wohl das Schloß in Brand stecken und meinen Bruder und mich entführen könnten ... Erst in der dritten Nacht fing man diesen angeblichen Teufel."

Es war ein Küchenjunge, den der Minister Grumbkow für aufgeweckt genug hielt, um die ihm zugedachte Rolle zu spielen. Durch ihn erfuhr Grumbkow, daß die intrigante Frau v. Wagnitz, eine der Hofdamen, „die sich mit einem Schein von Frömmigkeit zu umhüllen wußte und dabei ein ganz skandalöses Leben führte", mit Herrn Kreutz, einem Günstling des Königs, nächtliche Zusammenkünfte hatte. „Zudem teilte ihm die Kammerfrau dieser Dame, durch Geldgeschenke bestochen, mit, daß ihre Herrin bereits eine Fehlgeburt überstanden habe und gegenwärtig guter Hoffnung sei."

Andere Damen gaben sich derselben Hoffnung hin.

Aber alle Dinge sind relativ. Nur der gemeine Mann hat sich in unseren Tagen darüber gewundert, daß auch Könige in den Staub sinken können und daß auch das Leben der gekrönten

Häupter den allgemein menschlichen Gesetzen unterliegt. Die Plebs bespeit morgen, was sie heute anbetet. Wen kann das überraschen? Und wer kann sich darüber wundern, daß ein König sich als ein höheres Wesen betrachtet, das unter dem unmittelbaren Schutz der göttlichen Gnade steht? „Wenn vor Euch, lieber Freund, und wenn vor mir täglich Kotau gemacht würde — heißt es in Thackerays ‚Snobsbuch' — und wenn, wo wir uns auch blicken lassen, das Volk in sklavischer Anbetung vor uns auf den Knien läge, so kämen wir uns natürlich wie höhere Wesen vor und würden die Erhabenheit annehmen, die das Volk uns andichtet."

Es ist fade, eine so handgreifliche Moral an die selbstverständlichsten Dinge zu knüpfen; das ist das einzige, was man gegen Wedekinds „König Nicolo" zu sagen hat, dessen Titel ursprünglich lautete: So ist das Leben!

Über die Liebe

Es ist nicht gesagt, daß Goethe, Stendhal, Balzac, Multatuli und andere, die besondere Bücher über die Liebe geschrieben haben, erotischere Naturen waren als andere Dichter; sie haben nur intensiver und leidenschaftlicher eine Empfindung durchdacht, die in ihrem Gemütsleben eine bedeutende, ja fast die größte Rolle spielte. Sie haben ihre seelischen Erlebnisse nicht allein in dichterische Symbole gekleidet, sondern eine Philosophie über ihre Gefühle geschrieben, die von höchstem allgemeinen Werte ist. Ottiliens Tagebuch in den „Wahlverwandtschaften" hat eigentlich nichts mit der Erzählung selbst zu tun. Es ist ein aphoristisches Werk über die Liebe, das Goethes persönlichste Überzeugungen wiedergibt; die Überzeugungen eines Menschen, der alles Empfundene zur Idee erhöht und der sein Gefühlsleben in aphoristische Gedanken faßt — mit anderen Worten: sich und sein Gefühlsleben selbst zu kristallisieren sucht.

Vielleicht zog ihn Stendhal deshalb so sehr an, weil Goethe auch ihn bestrebt sah, aus Erfahrungen und Erlebnissen, Studien und Erkenntnissen das Wesentliche zu gewinnen und es auf eine allgemeine Formel zu bringen. Als Mensch des

18. Jahrhunderts, an dessen Welt und Gedanken er gekettet war, hatte Stendhal sich von der neueren literarischen Produktion abgestoßen gefühlt, bildete sich ein, daß man nicht von seiner Feder leben könne, tat auch gar nichts dafür und betrachtete daher die Literatur wie eine Erholung, ein geistiges Vergnügen, und nicht wie einen Beruf. Seine Zeitgenossen schilderten ihn als weit stolzer auf seine Beamtenstellung als auf seinen Schriftstellertitel. Man erzählt, als die Juliregierung ihn auszeichnete, hielt er darauf, daß dieser Orden dem Konsul und nicht dem Romanschriftsteller gelte. Er war — wie man sieht — nur Schriftsteller aus Liebhaberei und zeigte gegen die Kunst eine unglaubliche Geringschätzung, so daß seine Werke nur Anhängsel seines Lebens zu sein scheinen. „Ich war so unverschämt" — sagt er — „den eleganten Stil zu verachten." Er tut sich tatsächlich etwas darauf zugute, ohne Einbildung zu sein, keine malerischen Beiwörter zu verwenden und sich weder der Rhetorik noch der Phantasie zu überlassen. Da er noch völlig in den Traditionen des 18. Jahrhunderts wurzelte, macht er sich lustig über die neue Sprache mit all ihren Albernheiten und ihrer Flut von Beiwörtern, die er für unnütz hielt, mit ihren Verzierungen und Ausschmükkungen, durch welche die alte französische Sprache nur ihre Klarheit und Lebendigkeit verloren hatte.

Er war der am wenigsten gelesene und am meisten bewunderte Schriftsteller. Man verkannte ihn, man mißtraute ihm und fürchtete beständig eine Mystifikation bei diesem merkwürdig gearteten Geiste, der immer die Menge zu täuschen schien. Seine Schriften schwieg man tot oder pries sie über die Maßen. Daß Heine Stendhals Buch „Über die Liebe" als Quelle benutzte, aus der er den „Asra" und andere Motive schöpfte, ist hinlänglich bekannt. Nietzsche gar, der ein starkes Gefühl von der Größe Stendhals hatte, und dem ja letzterdings auch die Wiedererweckung Stendhals zu danken ist, nennt diesen „das letzte große Ereignis des französischen Geistes, dem auch jeder billig denkende Ausländer die ersten Ehren geben muß". Er ist für Nietzsche ein „erkennendes, vorwegnehmendes Genie, das mit einem napoleonischen Tempo durch ein unentdecktes Europa marschiert". Wer mit feinen Sinnen begabt ist, neugierig bis zum Zynismus, Logiker aus Ekel, Rätselrater und Freund der Sphinx, der wird Stendhal nachgehen müssen, meint Nietzsche.

Hat es doch zweier Geschlechter bedurft, um ihm überhaupt nahe zu kommen, diesem durchdringenden Geist, der sich von allen Vorurteilen befreit hat; diesem Skeptiker, den seine Überlegenheit zuweilen ironisch macht, und der nicht nur über andere, sondern sogar über sich selber spottet. „Ich rate aller Welt und selbst mir,

mißtrauisch gegen mich zu sein", sagt er irgendwo — ein Satz, der sich dem Sinne nach bei Multatuli wiederfindet. Einen Namen freilich gibt es, vor dem dieser Zyniker, dieser trockene Witzbold, dieser vorurteilslose Moralist, dieser von keinem Enthusiasmus befallene Schriftsteller zittert und sich beugt: Napoleon. In allen seinen Werken klingt der Name mit, und vornehmlich das Buch „Über die Liebe" verdankt viele seiner Anekdoten den napoleonischen Feldzügen.

Das Buch „Über die Liebe" entsprang der besten Laune, gedieh unter der Sonne der Liebe und atmet ganz die italienische Liebesauffassung. Es schildert den „Blitzschlag" der Leidenschaft, der zwei Seelen im Augenblick vereint, jenen „Wahnsinn der Liebe, der den Menschen den größten irdischen Genuß verspricht". Es enthält zum Teil ganz subjektive psychologische Erklärungen der Liebe auf Grund eigener Lebenserfahrungen und Beobachtungen, aber auch objektive Erläuterungen an der Hand historischer und völkerpsychologischer Tatsachen.

Als das Buch erschien, war es dem Publikum offenbar heilig, denn niemand rührte es an; in einem Zeitraume von elf Jahren wurden 17 Exemplare verkauft.

Es ist ein galantes, aber männliches Buch und offenbart die volle Kraft des Stendhalschen Geistes mit seinen Sprüngen und Abwegen, seinem Genie und seiner Feinheit, seinen Spitzfindigkeiten und

Übertreibungen, seiner Abgerissenheit und seinen Widersprüchen. Trotz seiner schroffen Urteile und seiner absichtlichen Immoralität überrascht es uns, daß der Schüler eines Cabanis in der Liebe etwas anderes erblickt als allein den Sinnengenuß. Und wenn uns sogar Paul Heyse versichert, daß es sich hier nicht um ein frivoles, gegen die Sittlichkeit sich auflehnendes Produkt handelt, sondern um eine sehr ernste psychologische und kulturhistorische Studie, kann man sie — meine ich — auch den prüdesten Seelen zur Anstachelung und Erweckung empfehlen. Werden doch in diesem Buche, das ausschließlich von der Liebe handelt, die lebendigen Folgen der himmlischen Leidenschaft auch nicht mit einer Silbe erwähnt. Daß die Liebe — um physiologisch zu reden — vor allem doch dem Fortpflanzungstrieb entspringt, das ignoriert Stendhal vollständig. Dagegen wird der Prüde bei den Ansichten Stendhals über Moral, die er Heuchelei und Erfindung der Frömmler nennt, wohl stutzen. Die Ehe ist ihm ein Hinderungsgrund der Liebe, und mit einem gewissen Zynismus zitiert er jene, nach modernen Begriffen wenig moralischen Sprüche altprovencalischer Minnegerichte, die zum Schutz der freien Liebe ziemlich laxe Ehegesetze aufgestellt hatten. Aber trotzdem hat niemand vor Stendhal die Liebe mit mehr Wahrheit gemalt. Sein System der Liebe ist allerdings ebenso verwickelt wie genial. Es würde zu weit führen,

allen Arten von Liebe, die er unter die vier Hauptarten: Liebe aus Leidenschaft, Liebe aus Galanterie, Liebe aus Sinnlichkeit und Liebe aus Eitelkeit klassifiziert hat, auch nur zu nennen. Wenn er sich nicht in dieses System verliert, dann bringt er Dokumente bei, die großen Wahrheiten ähnlich sehen. Aber dies muß hervorgehoben werden: Stendhal scheint immer historische Porträts zu verwenden; er hat weder den modernen Mann noch die moderne Frau gekannt. In seinen Romanen ist er zuweilen zusammenhanglos und hie und da auch affektiert; aber daraus schließen, daß sie abscheulich sind — wie St. Beuve tat — ohne tiefere Gründe beizubringen, ohne gründlich einzudringen, das heißt ins Blaue hinein verurteilen, ja es heißt hinmorden, da wir nicht einmal die Motive der Verurteilung kennenlernen. Zollt doch Goethe selbst dem Roman „Rot und Schwarz" im Gespräch mit Eckermann (17./1. 1831) großes Lob. „Wir sprachen über ‚Rouge et Noir', doch kann ich nicht leugnen, daß einige seiner Frauencharaktere ein wenig zu romantisch sind. Indessen zeugen sie alle von großer Beobachtung und psychologischem Tiefblick, so daß man dem Autor einige Unwahrheiten gern verzeihen mag."

In der Tat: niemand hat in solchem Grade den Mechanismus der Seele gekannt, die von Liebe erfüllt ist. Niemals ist die Liebe mit ihren Lügen und ihren Anwandlungen von Edelmut,

mit ihren Verzweiflungen und ihren Entzückungen gründlicher analysiert worden. Ein Buch vielleicht ausgenommen: Balzacs „Psychologie der Ehe". Für Stendhal habe ich eine hohe, doch etwas kühle Bewunderung. Balzac dagegen packt mich gewaltig. Schon deshalb, weil ich mich bei ihm nicht immer im rein Geistigen befinde wie bei Stendhal. Auch ist Balzac der ungleich modernere.

Nie ist ein Schriftsteller mehr verleumdet, mehr angespien worden. Der Neuerer erschreckte anfangs. Er stützte sich auf keine mächtige Kameradschaft der literarischen Welt. Unter Hohngelächter ist er groß geworden. Wenn man die Artikel jener Zeit über ihn liest, über ihn, den Taine nur mit Shakespeare vergleicht, so bleibt man verdutzt über so viel zeitgenössische Dummheit. Gleicherweise wie Stendhal begegnete man auch ihm mit Mißtrauen. Er hat es unternommen, das Leben seiner Zeit zum Gegenstand seiner Romane, die Darstellung der Comédie humaine zum Endziel seiner Kunst zu machen. Er durchschaute die Gesellschaft bis in ihre geheimsten Tiefen; er kannte alle ihre Schliche und war nicht imstande, seine Verachtung zu bemänteln oder zu unterdrücken. Er schilderte die Welt in ihrem nackten Egoismus, in ihrer Genußsucht, ihrer Blasiertheit. Mit ihm beginnt die eigentliche realistisch-naturalistische Literatur des 19. Jahrhunderts, und zu seinen Schülern zählen ebenso Daudet wie Zola, Turgenjeff wie

Dostojewski, kurz, alle schöpferischen bedeutsamen Geister, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat.

1829 veröffentlichte er die „Physiologie der Ehe", jenes wunderliche Gemisch von tiefen Gedanken, zynischen Einfällen und geistreichen Analysen, das ihm später den Vorwurf der Frivolität zuzog. Als Kenner des Frauenherzens, als der er sich hier offenbarte, ist nur Stendhal ihm ebenbürtig. Nichts ist ihm verborgen. Er übertreibt allerdings zuweilen, und seine Bilder haben oft etwas von der peinlichen Ausführlichkeit und Genauigkeit der Dürerschen Gemälde. Das ist — wenn man will — ein künstlerischer Fehler; aber der Literatur seiner Zeit entgegengehalten, in der an Marmorstirnen, Lilienwangen, Rosenlippen, Schwanenhälsen und Alabasterbusen kein Mangel war, ragt er hervor wie ein gotischer Turm unter niedrigen Wohnungen.

Die Liebe ist für ihn die Poesie der Sinne. Sie teilt das Los alles dessen, was beim Menschen groß ist und aus seinen Gedanken entspringt. Sie ist entweder erhaben, oder sie ist nicht vorhanden. Wenn sie da ist, ist sie für ewig da und nimmt stets zu.

Wie Stendhal hat auch Balzac lange dürre Strecken. Es mangelte ihm beständig an Zeit, um einen Stoff lange mit sich herumzutragen, auszuarbeiten und an ihm zu feilen. Deshalb fehlt allen seinen Werken die Harmonie des Baues und eine strenge Symmetrie. Zwischen

seinen Gedanken und der Form, in der er sie wiedergibt, besteht eine weite Kluft. Von schönen Wendungen, stilistischen Kunstgriffen, fließender Sprache, rhetorischen Perioden findet sich bei ihm ebensowenig eine Spur wie bei Stendhal. Aber man vergißt bei ihm über dem Stoff die Form und den Stil, jenen Stil, von dem St. Beuve sagte, „qui ressemble souvent au mouvement brisé d'une orgie, à la danse continuelle et énervée d'un prêtre de Cybèle".

Zwei Bücher von Weltruf müssen in diesem Zusammenhang genannt werden. Das eine ist „Lucinde", das einst verfehmte und freche hohe Lied der Liebe von Friedrich Schlegel; das andere die „Vertrauten Briefe" Schleiermachers über eben diese Lucinde.

Zum Lobe oder Tadel dieser literarhistorischen Dokumente ist nichts mehr hinzuzufügen oder wegzunehmen. Der Leser begreift nicht mehr ganz, wodurch die „Lucinde" so viel Staub aufzuwirbeln vermochte; denn während des verflossenen Säkulums ist wahrlich eine Legion ungleich frecherer und wirklich unzüchtiger Bücher mit literarischen Prätentionen aufgetreten. In dieser Beziehung sind ja schon unsere Backfische blasiert. Und dabei denke ich durchaus nicht etwa an rein pornographische Erzeugnisse. Aber das Problem der Liebe, das Schlegel in seiner Lucinde mit einem für seine Zeit unerhörten Wagemut aufgerollt hat, ist seitdem in

den Literaturen aller Länder von tausend und abertausend Dichtern analysiert worden, entschieden kühner, feiner und tiefer. Diese Lucinde würde vielleicht einen stärkeren Eindruck auf uns gemacht haben, wenn wir nicht seit Jahrzehnten daran gewöhnt worden wären, über das Menschlichste und Äußerste in der Liebe, die sehr freie, sehr offene Meinung jedes Abc-Schützen zu hören. Nur wenn man die historische Distanz nicht verliert und bei der Lektüre stets im zügellosen Geist der Romantik zu denken vermag, hat man Freude an diesem liebestrunkenen Opus, das Schleiermacher auf 163 Druckseiten in einem Atemzuge lobt, ja mehr als lobt. Ich weiß nicht, ob je ein Gottgelehrter so viel Schönheit, so viel Keuschheit, so viel Tiefe und Wahrheit in der ganzen Bibel finden wird, wie Schleiermacher in eben dieser Lucinde fand. Und — gesteh ich's nur — seine Kritik dieses Buches in Briefform ist ein weit bedeutenderes und feineres Werk als die „Lucinde", die es veranlaßt hat.

Ich würde es nicht schmerzlich empfinden, wenn wir die Lucinde nicht hätten, aber daß wir Schleiermachers Briefe darüber besitzen, ist ein wirklicher Gewinn. Zur Psychologie der Liebe bringt es so unendlich viel schöne, freimütige und gesunde Anschauungen bei, daß selbst derjenige, der Balzacs und Stendhals klassische Werke über die Liebe kennt, Schleiermachers Büchlein noch mit großem Genuß in sich auf-

nehmen wird. Man sollte dies entzückende Buch jedem Brautpaar verehren und allen Menschen, „die reif zur Liebe werden".

Multatuli gehört mit in diesen Kreis. Über seine „Liebesbriefe" schreibt er seiner Frau: „Das Publikum erwartet einen Skandal im gewöhnlichen Sinne. Sage vor allem nicht, daß das Mädchen, mit dem ich buhle, meine Phantasie ist. Das bleibt das Geheimnis der Denker. Ich will, daß man meine Liebeslieder und Briefe anfänglich verkehrt versteht, ich will, daß man sagt: Ach, die arme Frau!"

Diese Liebesbriefe sind keiner anderen Liebeskorrespondenz vergleichbar. Sie sind voller Poesie, Sarkasmus, Politik, Wollust, Schärfe, Logik, Religion. Sie sind mehr ein Spiegel von Multatulis Gemüt, als eine Probe seines schriftstellerischen Genies. Es ist ein Seelendrama in Briefen. Er schrieb die Minnebriefe, dieses Zeugnis einer leidenschaftlichen und hohen Seele, in erbärmlichster Lage.

Es ist keine Dichtung im eigentlichen Sinne, sondern eine Mischung von Poesie und Wirklichkeit, von Machtlosigkeit, Armut und Schwäche mit überirdischer Erhebung und Kraft, von zarter Einsicht und irrem Sinn. Das Buch ist der elementare Ausbruch verhaltenen Feuers. Eine ungeheuere Sammlung von Erfahrungen, von Ausgrabungen aus der menschlichen Seele, die von Liebe ergriffen ist, findet man hier auf-

gespeichert. Der Stil des hohen Liedes wechselt mit derben Naturalismen ab; das packt uns und reißt uns hin. Aber dies Buch — wie alles, was Multatuli geschrieben — würde uns noch weit mehr ergreifen, wenn man nicht beständig von einer Stilart in die andere und folglich von einer Stimmung in die andere gerissen würde.

Für uns alle, die wir mehr oder weniger auf Stil etwas halten, ist diese laxe Komposition und dieser ungleichmäßige Stil Multatulis eine große Qual. Ich habe Multatuli nie lesen können, ohne von Zweifeln über die Form erfaßt zu werden. Ist die Wahrheit auf Multatulis Seite, der eine absolute Geringschätzung gegen stilistische und kompositionelle Geschlossenheit besitzt? Oder ist sie auf seiten der Kunstgestrengen, die in einem Kunstwerk eine gewisse Symmetrie und Abrundung nicht vermissen wollen? Ich weiß wohl, Viele, die über ihn geschrieben haben, gehen stillschweigend über diese Fragen hinweg. Andere haben es ihm zum Lobe angerechnet, daß er sich nicht bei den nichtigen Kleinigkeiten der Kunst aufhält und daß er kein Künstler ist. Man hat seine stilistischen Manieren zuweilen auch mit Jean Paul verglichen, ohne aber zu beachten, daß dem Stile Jean Pauls eine große Gesetzmäßigkeit zugrunde liegt, während Multatulis schriftstellerisches Gesetz Willkür heißt. Deshalb sind die nicht ganz im Unrecht, die glauben, Werke, die so wenig innere Form und

Straffheit aufweisen, werden sich in der Bewunderung der Menschen nicht dauernd erhalten. Da es einmal eine Kunst der Komposition gibt — eine Kunst, deren Gesetze unsere Meister doch aufs höchste achten — geht es nicht an, sie einfach zu ignorieren, so sehr das auch den Anstrich von Überlegenheit gibt. Wir verlangen mehr Methode, mehr Anordnung, mehr Durchdachtheit irgendwelcher Art. Multatuli, dieser Logiker der Ideen, ist kein Logiker der Komposition und des Stils. Sein Stil durchläuft geradezu alle möglichen Kreuz- und Quergänge. Das ist seine Schwäche, sein Fehler, der ihn verkleinert. Aber in seiner Seelenkenntnis ist er ein Verwandter Stendhals und Balzacs; er ist ein Psychologe ersten Ranges, der mit einer ungewöhnlichen Klarheit das Netz von Ideen im Kopfe einer Person entwirrt. Hierin sind sie sich alle drei verwandt: in ihrer absoluten Rechtschaffenheit. Der eine (Stendhal) ist von einer Wahrheitsliebe, die bis zur Grausamkeit geht; der andere (Balzac) ist wahrheitsliebend bis zum Zynismus, und Multatuli endlich hat seine Wahrheitsliebe um Amt, Stellung, Ruhe und Glück gebracht.

IV.

Aus Zeiten und Zonen

Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit!

Goethe

Digitized by Google

Tausendundeine Nacht
und
Tausendundein Tag

Muß man zum Lobe eines Werkes noch etwas sagen, das jedem von uns die Kindheit vergoldet hat, das uns vielleicht zum ersten Male hoffen und fürchten, jauchzen und gruseln, glauben und mißtrauen lehrte? Eines Werkes, das ebensowenig veralten kann, wie das Gefühl der Liebe oder der Freundschaft? Nichts Schöneres weiß ich an Sonn- und Feiertagen, als die Lektüre dieser einzigen, glut- und lebendurchtränkten Geschichten, die alle frohen Kindheitstage in uns wieder wecken und die man doch erst als reifer Mensch ganz und gar genießen kann. Man fühlt auch, daß diese Märchen, deren dichterische Gesetze noch keine Poetik analysiert hat, die vollkommenste und würzigste Essenz sind, die uns vom Geiste des Orients einen Begriff geben kann. Gerade an den Geschichten von Tausendundeiner Nacht sieht man, daß das Volksmärchen aus ethnologischen Vorstellungen heraus geboren ist, aus Mythos und Geschichte entstanden ist, daß es religiös oder sagenhaft war, Kultus oder Glaube. Es ist etwas Unberührtes, sehr Naives, Unbewußtes in den Märchen, das unmittelbar auf den Leser wirkt. Es ist das Kindliche im Volke, das durch diese Märchen bewahrt und ausge-

drückt wurde. Und darum fanden und finden sie dort die größte Resonanz, wo der Mensch noch in den Stadien der zivilisatorischen Kindheit steckt, wo der Firnis der Kultur noch nicht die letzten Reste der Naivität erstickt und überglättet hat.

Das moderne Kunstmärchen hat sich längst losgelöst aus seinem ethnischen Zusammenhange und wendet sich bewußt an ein ganz anderes Publikum und an ein ganz anderes Gemüt, als das schlichte Volksmärchen. Das Kunstmärchen strebt eine andere Wirkung an, schon deshalb, weil es meist eine Tendenz ausdrücken und verfechten will, sei es eine ethische, soziale, politische, religiöse, ästhetische oder welche auch immer. Es will einen Philosophen aus uns machen oder einen Idealisten, einen Streiter oder Verteidiger, eine Bestie oder einen Engel. Aber im Grunde kann das Märchen der Tendenz sehr gut entraten. Jeder, der ein Märchen liest, wird selbst alle Moral, Philosophie und Psychologie herausholen, wird alle Komödien und Tragödien herauslesen, die nur in einem tiefen Kunstwerk verborgen liegen können.

Ich möchte den Begriff des Märchens nicht so eng fassen, ihn nicht allein auf Geschichten, die sich nie und nirgends zugetragen, angewendet wissen. Man vergesse nicht, daß selbst unser eigenes Leben uns zum Märchen werden kann, sobald wir uns nur weit genug von unserem

früheren Menschen entfernt und uns hoch genug über uns selber hinausgehoben haben. Das Leben des Erwachsenen kann dem Kinde schon Märchendichtung scheinen. Durch die Entfernung von Ort und Zeit versinkt jede Wirklichkeit, und das Märchenland taucht in blauender Ferne auf.

Aber wie steht es denn um die Psychologie des Märchens? Ist alles das schon ein Märchen, was erlogen ist? Oder sollte nicht gerade das Märchen die höchste Wahrheit in sich schließen?

Gegen Märchen läßt sich freilich nicht streiten. Sie sind allezeit bereit, über technische Mängel und logische Unmöglichkeiten hinwegzuhelfen. Man kann im Märchen die ganze Welt auf den Kopf stellen, die Kühe fliegen und die Flüsse rückwärts fließen lassen. Man kann den mechanischen Kräften und Naturgesetzen Hohn sprechen. Vernunft und Logik sind geradezu die Feinde des Märchens; statt ihrer regieren geheimnisvolle Zaubersprüche und Amulette, Wünschelruten und Tarnkappen, Zaubermäntel und Wunderlampen, Feenringe und Zaubertränke. Aber die Dichter von Tausendundeiner Nacht hüten sich wohl, nur Unsinn auf Unsinn zu häufen und bei all und jeder technischen oder dichterischen Schwierigkeit sich mittels eines Zaubermantels aus der Affäre zu ziehen.

Gewiß kann und soll der Dichter im Märchen seiner Laune freien Spielraum lassen, soll phantasieren, erfinden und mit humorvollem Lächeln

auf die Welt herabsehen. Drei mal drei mag elf sein, und auf den Bäumen mögen Würste wachsen. Aber ebenso wie man noch kein guter Karikaturist ist, weil man nicht zeichnen kann, ebenso wie man noch keine Humoreske geschrieben hat, wenn man Blödsinn auf Blödsinn häuft, ebenso hat man noch kein Märchen gedichtet, wenn man nur das Blaue vom Himmel herunterlügt. Die Dichter des Orients wissen das. Für sie ist das Märchen das schlichteste Kleid der Wahrheit, und es drückt die ersten wie die letzten Geheimnisse der menschlichen Seele aus. Sein Zweck ist kein anderer, als von einem bedrückenden Leben, von einer häßlichen Gegenwart zu befreien und das Dasein wirklich zu vergolden; uns über uns selber und unsere Zeit in lustiger oder ernster Fahrt zu erheben und uns die Erfüllung unserer Träume, Wünsche, Forderungen, Begierden und Sehnsüchte zu gewähren. Hier ist die Welt schön, weil sie so ist, wie sie sein sollte und wie man sie sich als Kind vorstellt. Das Leben ist einfach und rein. Alles läuft darauf hinaus, daß die Tugend belohnt werde und daß sie — endlich, endlich! — über das Laster und über die Bosheit triumphiere. Belohnt werden alle guten und edlen Eigenschaften: Langmut, Demut, Gehorsam, Gottvertrauen, Fleiß, Edelmut, Frömmigkeit, Nächstenliebe, Güte, Treue, Hilfsbereitschaft, Wahrheit, und alles Böse findet, wenn auch sehr spät, seine ge-

rechte Strafe. Wer unschuldigerweise gedemütigt wird, der wird später hoch erhoben; wer ungerecht in Not gekommen ist, wird am Ende mit Glück und Reichtum gesegnet. Hier geht es nicht zu wie in der Welt der Wirklichkeit, wo Halunken mit üppigen Glücksgütern gesegnet sind und weise und edle Männer am Hungertuche nagen, wo die Schurken belohnt und die Gerechten bestraft werden. Wie in der Bibel gehört auch in diesen Märchen das Himmelreich nur den wahrhaft Einfältigen, und wie in der Bibel geht auch in diesen Märchen eher ein Kamel durch ein Nadelöhr, als daß ein Reicher in den Himmel käme. Das ist es, was auch reife Menschen immer wieder zu diesen Märchen zieht: daß hier Recht und Gerechtigkeit noch nicht Kopf stehen, wie im Leben des Alltags, und daß eine vergeltende Macht ihre Hand über alle Schicksale hält. Der Himmel, zu dem der Bedrängte aufschaut, ist nicht leer, und wenn er niederkniet und für seine gerechte Sache des Schöpfers Hilfe anfleht, so wissen wir im voraus, daß er erhört werden wird. Das ist es gerade, was dem Menschen der Neuzeit, der nicht nur Gott, sondern alle Illusionen und alle Ideale verloren hat, so unendlich wohl tut, daß er hier in einer Welt atmet und lebt, in der man an der göttlichen Vorsehung nie irre werden kann. Die Moral erhebt ihr ernstes Haupt und steht am Ende der Geschehnisse da wie eine Warnungs-

tafel der obersten Behörde am Ein- und Ausgang jedes Dorfes. Und wie im Dorf ist alles primitiv, gesund und ganz ursprünglich.

Von Hof zu Hof wandernde Rhapsoden haben in grauer Vorzeit diese Geschichten gedichtet; die glühende Sonne des Orients hat ihnen die tropischen Farben verliehen. Im 9. Jahrhundert, vielleicht hundert Jahre nach dem Tode des Kalifen Harun al Raschid, wurde mit diesem entzückenden Gewebe begonnen, an dem persische und arabische, ägyptische und syrische Dichter die nächsten sechs Jahrhunderte mit Lust und Liebe gearbeitet haben, um ihre unvergänglichen Geschichten zu weben, die — wie die unverblaßten Episoden auf den alten Gobelins, zu deren Herstellung zuweilen ebenfalls Jahrhunderte erforderlich waren — eine Herz- und Augenweide sind.

Aber Tausendundeine Nacht ist so ganz unser geworden, daß die philologischen Fragen nach Ursprung und Heimat, nach Alter und Ausgaben mir nüchtern scheinen und belanglos. Man müßte erzählen, daß erst der französische Gelehrte Galland diese Märchen um 1700 etwa in Europa populär gemacht hat; man müßte die unvollständigen Ausgaben de Sacys, des Seefahrers Langlès, des Breslauer Professors Habicht, des Leipziger Orientalisten Leberecht Fleischer und seines Pariser Kollegen Zotenberg nennen, müßte von der Kalkuttaer und Beiruter Ausgabe

und von der W. A. Macnaghtens sprechen; sie alle sind aus mannigfachen Rücksichten gekürzt, bearbeitet, unvollständig. Erst seit 1885 haben wir Tausendundeine Nacht durch die englische Übersetzung Burtons in völlig ungekürztem Text kennengelernt, und diese Ausgabe ist uns in einer sinngerechten Verdeutschung in zwölf Bänden vermittelt worden. Hugo von Hofmannsthal hat die Einleitung dazu geschrieben, Karl Dyroff den wissenschaftlichen Apparat.

Wer diese zwölf Bände gelesen hat, muß sich durch eine unendlich mannigfaltige und neue Welt bereichert fühlen. Ein kulturgeschichtlicher Hintergrund von kolossaler Weite hat sich vor uns aufgetan, der uns einen Überblick gönnt über Sitten und Bräuche, Religion und Geist, Erziehung und Studium, Nahrung und Kleidung der orientalischen Völker, und nie zuvor haben wir so viel Leidenschaft und Liebe, so viel Hoheit und Niedrigkeit, so viel Weisheit und Torheit miterlebt, wie in den Stunden, da wir im Banne Scheherazades standen. Wir haben in die verzweifelten Herzen der Könige geschaut und in die glücklichen der Bettler; haben böse Geister ringen sehen mit guten, und die Tiere haben zu sprechen begonnen, da sie verwandelte Königssöhne waren. Wir konnten zuweilen glauben, der Stein der Weisen sei unser, der uns die Macht gegeben, zu sehen, was im Herzen aller Wesen und Dinge vorgeht. Und wenn an unseren Augen

all die tausend hellen Wunder vorüberzogen, wildes Kriegsgetümmel erscholl oder der Freudenjauchzer der glücklichen Paare; wenn im Nu die Paläste aus dem wüsten Boden wuchsen oder himmelragende Berge, undurchdringliche Wälder, kupferne Städte oder zu Stein gewordene Seen ihren Spuk vor uns trieben; wenn wir in die Tiefe der Erde oder des unausmeßbaren Meeres stiegen, hinab zu den singenden Meertöchtern — immer tat sich im Hintergrunde eine wunderbare Landschaft auf: das unendlich weite Meer, durch das man hundert und aber hunderte Jahre reisen kann, ohne je eine Insel zu erreichen; die dürre Wüstenei, unter deren ewigem Sand verzauberte Schlösser schliefen; die großen bunten Städte, besonders die Lieblinge Bagdad, Bassorah und Kairo mit den prunkliebenden Kalifen und dem farbenreichen Gewimmel der Menschen und Tiere.

Und dann lernten wir hier die Liebe kennen, in ihrer Äußerung vom zartesten Händedruck bis zur sinnlichsten und wildesten Raserei. In keiner anderen Dichtung der Welt leidet der Mann so viel um seiner Liebe willen wie in Tausendundeiner Nacht, und erst hier wird offenbar, welche herkulischen Kräfte im Manne ausgelöst werden, wenn es gilt, den Beifall der Geliebten zu erringen. Er nimmt es mit Drachen und Meerkönigen auf, mit den fürchterlichen Geistern der Lüfte, die ihr böses Spiel mit ihm treiben und

die ihn durch zehntausend schreckliche Bitternisse hetzen, ehe sie ihm den süßen Lohn gönnen in den Armen der Geliebten. Aber dann wird der Held zu einem, der stirbt, wenn er liebt.

Ersinne Torheiten, noch so klein, oder Leidenschaften, noch so groß, oder Unternehmen, noch so kühn, oder Kriege, noch so blutig, Freudenfeste, noch so strahlend, oder Elend, noch so finster, — alles wirst du in Tausendundeiner Nacht finden; in Farben, die dich blenden, verwirren, dein höchstes Entzücken sein oder dein tiefstes Grauen erwecken werden. Nichts Menschliches ist Scheherazaden fremd, nichts, schlechterdings gar nichts, und die Gedichte zum Lobe der menschlichen Ausdünstungen sind nicht minder poetisch als die zum Lobe des Geliebten. Wenn du diese Märchen liest, werden dir die Stunden dahinrinnen wie in einem unbeschreiblich schönen Traum, und sie werden dir die Tage zu einem Fest machen, daß du das Leben liebgewinnst. Hier ist alles, was das Menschenherz bewegt: Hoffnung und Furcht, Glück und Grauen, Stolz und Verachtung, himmlische Liebe und höllischer Haß. Hier findet man mehr als eine prächtige Unterhaltung. Da ist Philosophie und Lebenserfahrung, üppige und doch gebändigte Phantasie und sprudelnder Humor, Maximen und Sentenzen, unerschöpflicher Bilderreichtum und echt orientalische Glut. Da sind Liebesszenen von unbeschreiblicher Naivität und Keusch-

heit und wiederum andere voller Tollheit und Unzüchtigkeit. Professor Jägers Entdeckung der Bedeutung menschlicher Gerüche im Liebesleben der Völker ist hier vorweggenommen, und Krafft-Ebings Psychopathia sexualis ließe sich durch zahlreiche Beispiele und Variationen des Liebeslebens wesentlich ergänzen. Man hört den Schalk sprechen und den Dichter, den Narren und den Weisen. In diesen Märchen wird das Kind immer beim rechten Namen genannt, und vielen Worten, die in unserer prüden Zeit ihre Druckfähigkeit eingebüßt haben, begegnet man hier, ohne zu erröten. Alles bleibt naiv. Nichts ist gemein; alles ist köstlich und schlicht. Alles ist lebhaft, im Innersten reich, lebenssaftig. Nichts ist langweilig oder matt. Ganz bewußt werden Wiederholungen vermieden mit der einfachen Wendung: „Zweimal erzählen, hieße den Leser langweilen." Und welch eine Galerie von Geistern und Menschen, Tieren, Pflanzen und Steinen!

Und wenn — um auch über das Technische ein Wort zu sagen, das freilich noch sehr primitiv ist — Scheherazade in manchen Nächten sehr viel, in anderen sehr wenig erzählt, so denke ich mir, daß der Kalif Schahryar, der ihr zuhörte, in solchen Nächten von der Erzählerin mehr entzückt war, als von der Erzählung, und daß er ihr mit einem Kuß den Mund schloß. Er hat seine Favoritin keusch, rein, edel und fromm befunden. Und wenn sie endlich nach der tausend-

understen Nacht ihren Märchenschatz völlig ausgebeutet sieht, schließt nicht der Henker ihr den Mund, wie ihr angedroht war, sondern der Hochzeitskuß, und sie ist inzwischen Mutter geworden dreier herrlicher Knaben. Sie hat sich schlauerweise der Rahmenerzählung bedient, wo eine Geschichte stets eine neue heranlockt, mit der knappen Wendung: „Und doch ist diese Geschichte bei weitem nicht so wunderbar wie die andere, die ich noch weiß." Düster und menschenfeindlich hebt es an, und mit brausendem Jubel und einer Doppeltrauung findet es sein Ende. Beendet sind die Enthauptungen all der Frauen, die dem Rachedurst des misogyn gewordenen Kalifen zum Opfer fielen. Und wer weiß, ob die kluge Scheherazade sich nicht als bewußte Vorkämpferin ihres Geschlechts zu Schahryar begab! Denn sie erteilt ihm in feinster Form manche bittere Lehre, und sie scheut vor keiner Anzüglichkeit zurück, um das barbarische Treiben des Kalifen zu treffen, obwohl sie in keiner Nacht vergißt, daß auch über ihrem Haupte das drohende Schwert hängt. Es ist ein bewunderungswürdiges Stück, das man ganz nebenher genießt, zu sehen, wie diese mutige Frau sich in die Höhle des wildgewordenen, blutgierigen Löwen begibt, um ihn zu bändigen. Denn sie kann vorher noch nicht wissen, ob es ihr auch gelingen wird, ihn zu zähmen.

Zeigt mir die trockene, dürre Seele, die keinen

Genuß empfindet bei diesen Geschichten, die sich sogar die mächtigen Geister, die Ifriten und Dschinni, erzählen lassen, um sich beim Zuhören „vor Vergnügen zu schütteln"!

Tausendundein Tag, obzwar es nur eine spätere Nachbildung von Tausendundeiner Nacht ist, darf als ein wertvolles Gegenstück zu seinem großen Vorbilde betrachtet werden. Es ist Torso geblieben, ist minder reich an äußeren Geschehnissen und Wundern, aber sein Humor und seine Farbenpracht sind ebenbürtig. In diesem kleineren Märchenlande (Paul Ernst hat vier Bände herausgegeben und eingeleitet) verliert man sich nicht so im Gestrüpp durcheinandergewachsener Geschichten; man findet sich vielmehr leicht zurecht und wird starke Eindrücke auf dieser Wanderung empfangen. Was die orientalischen Erzähler, die in diesem Werk ihre Künste entfalten, vielleicht an Naivität und Ursprünglichkeit eingebüßt haben, ersetzen sie durch einen uns unbekannten Witz und durch eine geschicktere Beherrschung ihrer Fabeln. Welch ein Erfindungsgeist! Und wie fließt das alles ohne Gewaltsamkeiten und ohne Erpressungen aus einer übersatten Phantasie! Welch eine Lust an der Buntheit der dichterischen Lüge! Welch eine Freude am Weben dieser schillernden Luftgebilde mit den seltsamen Ornamenten! In Tausendundeiner Nacht war der Orient in seiner ganz großartigen Primitivität wie ein blendendes Prachtfeuerwerk vor uns aufgestiegen. In Tausend-

undeinem Tag ist es der Orient, der schon mit der westlichen Kultur in Berührung gekommen ist. Und nun ist es interessant zu sehen, wie die morgenländische Phantasie zuweilen mit dem abendländischen Verstande ringt und wie immer wieder das Echte und Ursprüngliche siegt; wie die angeborene Lust, die sonderbarsten Wechselfälle des Schicksals mit glühenden Farben auszumalen, immer wieder durchbricht; wie der echt dichterische Hang nach dem Unwahrscheinlichen die armselige Wirklichkeitsschilderung tötet und wie das Verlangen, die Einöde des Alltags mit Wundern zu umspinnen, immer wieder erwacht. Die innige Sehnsucht nach dem Wunder, der starke Glaube an das Übernatürliche und das sichere Bewußtsein, daß Allah seine Knechte aus allen Nöten und Kümmernissen befreit, das gibt diesen Geschichten den sieghaft freudigen Ton, der ansteckt und gesund macht. Was liegt mir im Grunde daran, wenn mein Schiff mitten im Meere scheitert und ein Hai auf mich zuschwimmt oder wenn ich, der ich nur ein armer Bettelknabe bin, eben enthauptet werden soll. Mag der Hai mich verschlucken und der Scherif immerhin sein Schwert über mir schwingen — Allah ist mein Freund, wir stehen gut miteinander, er wird mich schon retten. Ich kann warten. Und in der Tat wird der Hai gefangen und aufgeschlitzt, und ich erblicke wieder das Licht der Welt oder den Arm des Scherifs hält eine Prin-

zessin auf, schöner als der volle Mond, dieselbe, die ich mein Leben lang gesucht und um derentwillen ich die ganze Welt durchpilgert und tausend schlimme Abenteuer bestanden habe. Noch mehr. Ich bin ja nur auf das Schiff gegangen, weil ich auszog, einen seltenen Edelstein zu suchen, ohne den ich die Prinzessin nie gewinnen kann. Dieser Edelstein liegt auf dem Grunde des Meeres — wie sollte ich ihn finden? War mir vom König eine solche Aufgabe gestellt, so war das ja nichts als eine feine Form der Verhöhnung und der Ablehnung meines Heiratsantrages. Oh, aber ich liebe die Prinzessin mehr als mein Leben. Allah weiß es; er duldet nicht, daß ein Bettler verlacht werde und er ist mit mir. „Liebst du sie so sehr," sagt Allah, „so sollst du um ihretwillen erst tausend Fährnisse erdulden und dem Tod ins Antlitz schauen." Es ist ganz in der Ordnung, daß ein Bettelknabe nicht so leicht eine Prinzessin gewinnt. Darum eben muß das Schiff scheitern; darum muß der Hai mich verschlingen; aber der Lohn bleibt nicht aus. Denn im Magen des Hai finde ich den gesuchten Edelstein. Kann etwas natürlicher zugehen? Ich bringe diesen Edelstein an den Hof. Aber da ich trotzdem ein armer Teufel bin, will man mich enthaupten lassen. Was tut's? Allah ist mit mir. Und noch einmal stehe ich dem Tode Aug' in Auge gegenüber. Keine Rettung? Doch! Allah hat in das Herz der

Prinzessin die Liebe zu mir gepflanzt. Und nun wird sie meine Frau, was ganz selbstverständlich ist. Noch mehr. Ihr Vater stirbt jetzt, und ich bekomme sein Königreich, und wir leben glücklich bis an das Ende unserer Tage.

Ich habe keine Geschichte aus Tausendundeinem Tag erzählt; ich habe nur an einer rasch konstruierten Fabel zeigen wollen, wie diese Dichter, für die das Wunder Salz und Würze der Erzählung ist, diese Wunder doch wieder auf ganz natürliche Weise zu erklären bemüht sind. Alles geht von Allah aus und endet wieder in ihm. Es ist ein und derselbe Kreis, der alle Existenzen einschließt. In dieser Schöpfung ist alles notwendig und alles an seinem Platze. Der Floh sticht den armen schlafenden Hassan in demselben Augenblick wach, wo er gefangen werden soll. Nun Hassan wach ist, hat er Zeit zu fliehen und Allah zu danken, daß er ihm den Floh geschickt hat. Wenn Allah mich in eine Grube fallen läßt, in der eine Riesenschlange gefangen ist, hat es seinen guten Grund. Dieser Schlange rette ich das Leben, ich klettere aus der Grube und gehe meines Weges. Nach Jahr und Tag werde ich einmal während einer Wanderung müde und schlafe ein. Ein Tiger überfällt mich — und siehe, da ist die Schlange und tötet den Tiger.

Und in dieser labyrintartigen Weise geht es weiter, amüsant, witzig, belehrend und keinen Augenblick ermüdend.

Die Alten

Wissen heißt intuitiv genießen. Es heißt: Grund und Wesen der Tatsachen entdecken, um sich ihrer zu bemächtigen. Für die einen besteht freilich die Bildung darin, zu wissen, daß Goethe zu kurze Beine hatte, Beethoven gern gefälschte Weine trank, Klopstock ein flotter Schlittschuhläufer war, Schopenhauer einen Pudelhund besaß, und was derlei Schnickschnack mehr ist. Für die anderen heißt Bildung: reich werden, durch welche Mittel auch immer, und dann im vornehmen Stadtviertel eine große Wohnung, ein Auto, Pferde und ein großes Dienstpersonal halten. Aber was bleibt denn von allem materiellen Besitz übrig? Staub. Vielleicht ein Name; wenn es hoch kommt: eine Erinnerung. Was ist geblieben von den Pharaonen, die ganze Völker verschlungen haben, um sich eine Grabstätte zu errichten? Was ist geblieben von den hochentwickelten Kulturen der Phönizier, Meder und Perser? Von der Siegesbeute des Cyrus, des Alexander? Von den Reichtümern des Mäcen, den prunkvollen Gastmählern des Lukullus, den schwelgerischen Bädern des kaiserlichen Rom, von der Schönheit der Lukrezia, den Orgien der Borgia, den fabelhaften Vermögen der Medici und Sforza? Torsi und

Trümmer und eine Anekdotensammlung, deren Echtheit durch nichts bewiesen wird.

Von der endlosen Geschichte des menschlichen Geschlechts, von dem ungeheuren Aufwand seiner riesenhaften Nichtigkeiten ist nichts geblieben als die Idee. Wie schön muß also das Leben eines Menschen sein, der das ganze Reich der Wirklichkeit seinen Gedanken einprägt, der vom Gebiete des Wissens im weitesten Maße Besitz ergreift, kurz, der die Ideen selber zum Zielpunkt seines Strebens macht und so die reinsten und unsterblichsten Freuden genießt!

Wenn man sich in die Unendlichkeit von Raum und Zeit stürzt, über dem grenzenlosen Abgrund der Vergangenheit schwebt, muß unsere in der Endlichkeit gefangene Seele schaudern bei der Vorstellung, daß Milliarden Jahre vergangen sind, Millionen Völker gelebt haben, die von dem schwachen menschlichen Gedächtnis vergessen worden sind und deren Staub, an der Oberfläche unseres Erdballs angesammelt, jene dünne Erdschicht bildet, aus der uns Brot und Blumen wachsen. Die Paläontologie erscheint dann als eine erhabene Dichtkunst. Dank einiger gebleichter Gebeine läßt sie verschollene Welten vor unseren Augen auferstehen; dank einiger Kohlen und Petrefakten baut sie tausend längst gestorbene Wälder wieder auf, füllt sie mit unzähligen Geheimnissen und belebt sie mit seltsamen Formen der Tierwelt. Wenn diese For-

schung den vierzig Meter langen Atlantosaurus, den dreißig Meter langen Diplodokus, den zwanzig Meter langen Iguanodon beschreibt, Tierkolosse, deren Backzähne je einen Zentner wiegen, — heißt das nicht den Tod beleben und ohne Zaubersprüche eine Welt aus dem Nichts hervorrufen? Die Auferstehung vergangener Menschengeschlechter wahr machen und das Panorama der Vergangenheit heraufbeschwören? Niedergeschmettert von so vielen zerstörten Welten, fragen wir uns, wozu unser Haß, unsere Liebe, unser Ruhm und unser Streben. Uns wird es nicht anders ergehen, als den Welten vor uns; vorausgesetzt, daß in späteren Jahrtausenden ein Cuvier sich die Mühe machen wird, uns, den Schutthaufen, den wir bilden werden, durch seinen rückwärtsschauenden Blick zu beleben und durch sein Wissen zu beschwören.

Was uns not tut, ist die Klarheit des weiten Umblicks in den unendlichen Wüsten des Daseins. Nur die Alten haben diese Klarheit besessen. Darum muß eine intelligente Ausmünzung der Werke griechischer und römischer Denker, dieser Wunderschätze vergangener Zeit, notwendigerweise das Kulturniveau heben und jeden mit einem Bedürfnis nach dem Luxus edler Gedanken erfüllen. Wenn man die trübe Wirklichkeit verläßt, um zu den verzauberten Stätten der Ekstase zurückzukehren, wo die brünstigen Mythen Griechenlands und Ioniens fortleben, wo man braune

Mädchen vor dem Gotte Priapus tanzen sieht, wo man auf üppigem Lager, den reichen Putztisch neben sich, Julia erblickt, die ihren Tibull erwartet, oder Alkibiades, der neben Geaule ruht, dann hat man bald das Gefühl, ein Aladin zu sein, der, immer an Elend und Armut gewöhnt, inmitten einer Einöde zu jenen wunderbaren Sälen hinabgelangt, in denen die kostbarsten Schätze haufenweise daliegen; er braucht sich nur danach zu bücken.

Wir streben stets danach, mit überlegenen Menschen umzugehen oder wenigstens im Geiste mit ihnen zu verkehren. Wenn wir jung sind, ist es unser Traum, die Stätten aufzusuchen, wo die geistesgewaltigen Menschen wohnten, und wenn wir reif sind, ist es unsere ernste Sorge, ihre Werke in unserem Besitz zu wissen. Es gibt Bücher, so heilsam, kräftig, umwälzend und gebieterisch, die der Ausdruck eines so umfassenden Geistes sind und die für unser Innenleben von gleicher Bedeutung und gleichem Einfluß sind wie Eltern und Lehrer. Solche Bücher sind die der Alten. Den Alten verdanken wir alles. Sie sind unsere eigentlichen Väter, der Urquell alles Denkens, wie die Faustischen Mütter der Urquell alles Seins. Sie sind die Wurzeln, denen wir entsprossen sind. Sie haben uns die Basis unseres Wissens gegeben. Von ihnen kommt unsere Liebe zur Kunst, zur Philosophie, zur Schönheit, Wahrheit, zum Ernst und zum Frohsinn des

Daseins. Von ihnen kommt unsere Sehnsucht nach einer Vermählung von Kunst und Leben.

Wir Kinder des XX. Jahrhunderts haben freilich wenig vom hellenischen Geiste. Und wir können auch gar nicht hellenisch sein. Wir können nicht mehr in kühler Betrachtung der Tatsachen und in reserviertem Genuß der Schönheit leben. Wir wollen, daß der Sturm in unsere Segel blase und uns unbekannten neuen Landen entgegentreibe. Schon haben wir den Rücken der Erde durchsucht, haben ihre Eingeweide durchwühlt. Die Dinge sind aus dem Sonnenglanz der Klarheit in die Nacht der unendlichen Größe aufgerückt. Aber unser Blick ist nicht gesammelt, nicht auf das Monumentale gerichtet, und wir sehen nicht das Ende aller Möglichkeiten. Wir haben nur die Witterung für die großen Dinge, nur das Gefühl für das Ganze. Dies ist das Neue, das uns aus dem Kirchhof des Hellenismus erblüht ist. Gewiß sind wir etwas Fortgeschrittenes. Aber wir können unsere Gedanken nicht mehr konzentrieren; wohin wir auch blicken mögen, über uns, unter uns, auf sichtbare Dinge oder Ideen, immer verliert sich das Auge ins Unendliche, Unermeßliche. Und wiederum sind wir auch in nichts verschieden von den Alten. Auch unsere Phantasie treibt nach oben, ringt nach Überwindung der Schwere, nach Besiegung des Täglichen, Gewöhnlichen, Althergebrachten.

Und dennoch, wer sich mit den Alten be-

schäftigt, wird bald von einem Erstaunen ins andere fallen. Wie? Sind das die Alten, die wir ein paar Jahrtausende hinter uns gelassen haben? Wußten sie nicht bereits alles, was wir wissen? Und da ihr Leben einfacher, ihr Denken nicht so ballastbeladen, ihre Seele freier und ihr Blick für die Zusammenhänge des Daseins umfassender war, waren sie durch diese Tatsache allein nicht schon groß und bedeutsam? Denn es sind ganz unwesentliche Dinge, in denen wir ihnen voraus sind; Dinge des Verstandes und der Nerven, aber nicht des Herzens und des Geistes und ganz und gar nicht Dinge der Seele. „Ich greife nicht gern nach neuen Büchern," sagte Montaigne, „weil mir die Alten mehr Kern und Geist zu haben scheinen."

Man mache doch einmal den Versuch und befreie sich von der Ehrfurcht, die dies Pantheon der großen Namen uns unwillkürlich einflößt, und lese die Plato, Herodot, Plutarch, Tacitus, Horaz, Lucian, als ob sie Niemand oder Irgendwer hießen. Sie werden wie eine Offenbarung wirken, und die meisten unserer Politiker, Staatsmänner, Historiker, Dichter, Satiriker werden uns klein und kleinlich erscheinen.

Ein alter Satz sagt: „Wenn Zeus auf die Erde herabstiege, er würde sprechen wie Plato." Platos Sprüche sind der Hauptquell alles Schrifttums. Alles, was wir noch heute schreiben, sei es über Logik, Arithmetik, Geschmack, Schönheit, Sprache,

Dichtkunst, Rhetorik, Ethik, Erkenntnislehre, — alles kommt von ihm. An ihm gemessen schmelzen die „originellen Denker" fürchterlich zusammen. Seit dreiundzwanzighundert Jahren ist er die Bibel der Gelehrten. Boethius, Augustin, Newton, Kopernikus, Rabelais, Erasmus, Calvin, Bruno, Locke, Spinoza, Goethe, Rousseau, Swedenborg, Schopenhauer, die Alexandriner, die Männer der elisabetanischen Zeit, die Mystiker, die Neuplatoniker — die ganze erdrückende Fülle der Geister und Geistesrichtungen danken Plato ihr wesentliches Teil. Als ob die Welt es müde geworden sei, sich definieren und sich einzwängen zu lassen in die spanischen Stiefel der Theorien und Hypothesen vom „Ding an sich" und dem „Nicht-Ich", vom „Satz vom Grunde" und vom „Grundsatz der Bestimmbarkeit", weist sie immer wieder zurück auf Plato. Alle haben sie von Platos Geist geborgt, alle stehen sie auf seinen Schultern. Und er steht auf der Höhe der modernsten Gelehrten.

Und von Plutarch sagt Emerson, wir können ihn nicht lesen, ohne daß unser Blut in Wallung gerät. Seine Welt scheint ein stolzer Ort, bevölkert von Menschen mit positiver Tüchtigkeit, mit Helden und Halbgöttern, die uns nicht schlafen lassen. Darum sollte er auch in der kleinsten Bibliothek nicht fehlen. Wer ihn liest, wird dankbar sein für die Erfindung der Buchdruckerkunst und für das freudenbringende Bereich der antiken Gedankenwelt. Er bezaubert

durch die Leichtigkeit seiner Ideenverbindungen, und wo wir auch seine Schriften aufschlagen: überall finden wir uns zu einem olympischen Gastmahl gelagert. Sein Gedächtnis gleicht den isthmischen Spielen, zu denen alles Ausgezeichnete von ganz Hellas zusammenkam.

Die ganze Bedeutung der Weltgeschichte besteht darin, mein Selbstvertrauen zu stärken, das mir die Kraft gibt, große Aufgaben zu erfüllen. Dies ist die Moral des Thukydides. Er ist der klügste, Tacitus der knappste und weiseste und Herodot der unterhaltendste aller Geschichtsschreiber. Juvenal ist die Galle, und Lukian ist die Geißel des hadrianischen Zeitalters. Er ist ein Prometheus in Worten. Sie alle sind uns in den meisterhaften Übersetzungen von Wieland, Schleiermacher, Kaltwasser, Goldhagen zugänglich. Und man hat es keinen Augenblick zu bedauern, wenn man sie in Übersetzungen lesen muß. „Ich lese die alten Griechen nicht in der Ursprache," sagte Montaigne in seiner nie versiegenden Aufrichtigkeit, „weil meine schüler- und lehrlingsartigen Begriffe von dieser Sprache mir nicht erlauben, sie mit Urteilskraft zu lesen." Welchen Grund es hatte, daß Goethe und Schiller, Napoleon und Friedrich der Große ebenfalls gute Übersetzungen den antiken Originalen vorzogen, das wissen wir nicht. Aber wir wissen, daß sie sie mit wahrer Leidenschaft lasen.

Mit Grund. Denn alles, was nach diesen Alten geschrieben und gedruckt worden ist, ist Nachahmung, Auslegung und Erläuterung. Darum bedeutet es Zeitersparnis, die Alten zu lesen. Nur Gutes kann durch die Jahrtausende erhalten bleiben, und nur Weise sind die Lehrmeister für tausend kommende Geschlechter.

Die Troerinnen des Euripides

Die Tragödie ist niemals aufgeführt, oder wenn es geschah, nicht mehr als einmal; denn ich erinnere mich, das Stück gefiel dem großen Haufen nicht; es war Kaviar für das Volk. Aber es war, wie ich es nahm und andere, deren Urteil in solchen Dingen den Rang über dem meinigen behauptete, ein vortreffliches Stück."

Das Stück, auf das Hamlet hier anspielt, hatte die Ermordung des Priamus und die Verzweiflung der Hekuba zum Inhalt. Und die Stelle, die Hamlet vor allen zu hören wünscht, lautet:

„Doch wer, o Jammer,
Die schlotterichte Königin gesehn,
Wie barfuß sie umherlief, und den Flammen
Mit Tränengüssen drohte; einen Lappen
Auf diesem Haupte, wo das Diadem
Vor kurzem stand, und an Gewandes Statt
Um die von Wehn erschöpften magern Weichen
Ein Laken, in des Schreckens Hast ergriffen,
Wer das gesehn, mit giftigem Schelten hätte
Der an Fortunen Hochverrat verübt.
Doch wenn die Götter selbst sie da gesehn,
Als sie den Pyrrhus argen Hohn sah treiben,
Zerfetzend mit dem Schwert des Gatten Leib:
Der erste Ausbruch ihres Schreies hätte —
Ist ihnen Sterbliches nicht gänzlich fremd —
Des Himmels glüh'nde Augen tau'n gemacht,
Und Götter Mitleid fühlen."

Und in dem kurz darauf folgenden Monolog sagt Hamlet:

„O welch ein Schurk und niedrer Sklav bin ich!
Ist's nicht erstaunlich, daß der Spieler hier
Bei einer bloßen Dichtung, einem Traum
Der Leidenschaft vermochte seine Seele
Nach eignen Vorstellungen so zu zwingen,
Daß sein Gesicht von ihrer Regung blaßte,
Sein Auge naß, Bestürzung in den Mienen,
Gebrochne Stimme und seine ganze Haltung
Gefügt nach seinem Sinn. Und alles das um nichts!
Um Hekuba!
Was ist ihm Hekuba, was ist er ihr,
Daß er um sie soll weinen?"

Ich gestehe, mich in dieser Szene noch niemals so mit fortgerissen gefühlt zu haben, daß mir — wie dem Schauspieler — das Weinen nahe gewesen wäre. Was mich in dieser Szene weit mehr fesselte, war das, was Hamlet zur Psychologie des Schauspielers sagt.

Hat mich dieses von Shakespeare aufgeworfene Problem der Schauspielerseele stets zum Nachdenken gereizt, so verhielt ich mich dem Vortrag seines Schauspielers gegenüber, der den Jammer der Hekuba schildert, immer passiv. Wie Hamlet fragte auch ich: „Was ist mir Hekuba?" Ich konnte mich nie für diese Angelegenheit erwärmen.

Diese Gleichgültigkeit der Hekuba gegenüber verliert sich, sobald man die Troerinnen des Euripides in der Nachdichtung von Franz Werfel liest.

Diesen Troerinnen strömte während des Weltkrieges mehr denn je unser ganzes Gefühl zu, denn sie sind eine der erhabensten Kriegsdich-

tungen aller Zeiten; erhaben durch den reinen Glockenton der Menschlichkeit und durch das reiche Wissen um tiefstes Herzeleid. Unter mehr als hundert Stücken, die den Weltkrieg darstellten, gab es kaum eines, das auch nur annähernd den Anforderungen genügt hätte, die man an ein Bühnenwerk stellen muß. Die Bühne kann sich niemals zum nüchternen Berichterstatter des Tages machen; was aber die meisten zeitgenössischen Schriftsteller in ihren Kriegsstücken boten, war dialogisierte Kriegsepisode, aufgeputzt mit allerlei unwahrem Gefühlsschnickschnack und künstlichem Rankenwerk; aber zuletzt doch nur dieselbe Episode, die man gestern in der Zeitung gelesen hatte. Diese Kriegsschriftsteller erwiesen sich mit geringen Ausnahmen als tüchtige Spekulanten. Sie rechneten damit, daß unser Mitgefühl leicht in Schwingung gebracht werden konnte, wenn sie uns die Greuel des Krieges möglichst nahe auf den Leib rückten. Sie rechneten damit, daß unser Patriotismus selbst durch die verbrauchtesten Phrasen gar leicht zu entflammen sein würde; sie rechneten damit, daß wir alle Väter, Söhne, Gatten und Brüder im Felde stehen hatten, um deren Leben und Gesundheit wir fortwährend zitterten, so daß die Dichter in ihren Stücken nur Not und Pein, Hunger und Durst, Gefahr und Tod, kurz, die entfesselten Furien des Krieges zu beschwören brauchten, um unsere Herzen im Fluge zu gewinnen. Und

sie rechneten vor allem damit, durch solche Stücke große Tantièmen zu gewinnen. Aber sie hatten sich verrechnet; denn selbst der naivste Dramaturg durchschaute bald die Absicht: uns Tränen zu erpressen und sich dafür bezahlen zu lassen. Die Troerinnen des Euripides in der Nachdichtung Werfels überragen turmhoch alle übrigen Kriegsdichtungen.

Nicht, daß es bisher an guten Übersetzungen des Werkes gefehlt hätte! Es fehlte nur die Übersetzung, die in der Sprache unserer Tage redete; denn wie die Sitten und Bräuche, so ändert sich auch der Wesensinhalt der Worte und dessen, was sie ausdrücken wollen, fast von Jahrzehnt zu Jahrzehnt. Wir haben Euripides neu erkannt in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorfs Übersetzungen, und er ist jetzt ganz unser geworden in der Bearbeitung von Franz Werfel, der uns wieder zu diesem Begnadeten hingeleitet hat. Wir fühlen den von seinen kleineren Zeitgenossen oft Verkannten, den die ganz Großen immer verstanden haben, uns sehr nahe, und noch heute brennt auf A. W. Schlegels Wange die Ohrfeige, die Goethe ihm gab, als er ihn einen „armen Hering" und „unverschämten Scharlatan" genannt hat, weil er dem Euripides zu nahe getreten war.

Liest man Werfels Übersetzung, so bleibt das reine Gefühl, daß hier ein edles kunstdienendes Werk vollbracht wurde. Seine Troerinnen sind

eine rückwärts und vorwärts schauende Ballade. Mit einer gewaltigen Sprachkraft hat Werfel das Fieber der euripideischen Diktion noch gesteigert. Sein Atem jagt und fliegt. Hier und da lyrisch verweilend, weiß er auch die feurigsten Rosse vor seinen Wagen zu spannen. Seine Bearbeitung, mit früheren verglichen, drängt nach rücksichtsloser Wahrheit. „Ich sollte meinen," schrieb Wilamowitz, „daß die Dichtung eine gewaltige Wirkung tun müßte; nicht als archäologische Rarität, sondern auf alle leidlich ehrlichen und empfänglichen Menschen."

Im vorigen Jahrhundert hatte Wilhelm von Humboldt liebevolles Bemühen auf die Verdeutschung des Euripides verwandt; aber das fertige Werk trug nicht den Stempel des Genies, sondern den des schwitzenden Pedanten. Wilamowitz, der mit höchster Verehrung zu Humboldt aufsah, mußte von dieser Übersetzung sagen: „Wenn ich das lese, so weiß ich erstens: Das ist kein Deutsch; zweitens: Das sind keine Verse; drittens kann ich es ohne den griechischen Text nicht verstehen und viertens sehe ich, wenn ich das Griechische hinzunehme, daß Humboldt dieses nicht verstanden hat." (Obgleich Humboldt es so gut verstanden hat, wie es damals in Deutschland überhaupt verstanden wurde.) Über die späteren, viel gefeierten Übersetzungen von Donner, Droysen, Minkwitz, Wolzogen, Marbach u. a. urteilt Wilamowitz nicht günstiger, und von seiner

eigenen Übersetzung sagt er mit der sachgetreuen Uneigennützigkeit des echten Gelehrten: „Die Irrtümer, die meiner Übersetzung anhaften, sind nur z. T. meine persönliche Schuld; die Wissenschaft weiß es noch nicht besser. Aber über kurz oder lang wird sie mein Verständnis überwunden haben — wie jetzt das von Humboldt. Dann hat auch meine Übersetzung ausgedient, dann verfallen wir der Vergessenheit, und mit Recht."

Was Werfels Arbeit uns so nahebringt, das ist Knappheit, Festigkeit und männliche Härte. Diese Konzentrationsfähigkeit hat im leidenschaftlich bewegten Dialog Verse von ungeheurer Schlagkraft hervorgebracht.

Obwohl uns von der klassischen Periode Athens ein Zeitraum von mehr als 2300 Jahren trennt, ist es nur ganz wenig, das uns an den Troerinnen des Euripides veraltet erscheint oder fremd geworden ist: ein paar mythologische Dinge, die uns gleichgültig geworden sind; einige zeitbezügliche Verse des Chors, für die uns der innere Zusammenhang fehlt; aber sonst haben die alten Dichter so oft bewiesen, daß sie gerade den Zuschauer unserer Tage zu spannen, zu rühren, zu erheben und bis ins tiefste Herz zu erschüttern vermögen. Denn unser Einfühlungsvermögen ist ein weit verfeinerteres, als die Griechen es je besaßen, die in erster Linie nur auf Schönheit sahen. Wir unterlegen einem Werk, das einige Jahr-

tausende alt ist, unsere moderne Seele und geben ihm die Glut, die es verlangt. Wir beschleunigen das Tempo, weil unsere Nerven sich auf den feierlichen Schritt der Griechen nicht mehr restlos einstellen können. Um eine Ewigkeitsdichtung zu verstehen, ist es weder notwendig zu archäologisieren, noch sich mit historischer Treue einzustellen. Äußerlich und innerlich fehlen uns auch alle Voraussetzungen dazu: in Athen spielte man unter freiem Himmel. Und gegen den Zuschauerraum des Dionysostheaters gehalten, ist jedes moderne Theater ein Puppenhaus. In Athen wurden alle Frauenrollen von Männern dargestellt. Die Schauspieler trugen charakterisierende Wachs- und Holzmasken vor ihrem Antlitz. Und in Athen bildete die Vorstellung einen Teil des Gottesdienstes. Die Chöre wurden gesungen und getanzt, und ein großes Orchester spielte dazu eine getragene Musik. Man sieht, daß eine große Reihe von Voraussetzungen bei uns nicht zutreffen. Wir spielen nicht griechische Tragödie, sondern die Tragödie eines der größten Griechen, wie wir Nervenmenschen des XX. Jahrhunderts sie empfinden.

Wie über Zweck und Sinn des alten Dramas selbst, herrschen auch über Wesen und Aufgabe des antiken Chors auf der Bühne nur unklare Vorstellungen. Es ist besonders die der „Braut von Messina" vorausgeschickte Abhandlung Schillers „Über den Gebrauch des Chors in der

Tragödie", die leider sehr viel Verwirrung gestiftet hat. Indem Schiller den Chor als eine Art „lyrisches Prachtgewebe" auffaßt, das die Handlung erklärt, indem er sich den Chor technisch als eine Gesamtperson denkt, hat er gerade das Gegenteil von dem angestrebt, was die griechischen Dichter beabsichtigten. Schiller meint, der Chor „trete mit seiner beruhigenden Betrachtung zwischen die Passionen". Nach den neueren wissenschaftlichen Forschungen besteht jedoch kein Zweifel darüber, daß überall dort, wo innerhalb der Chorstellen ein „Ich" steht, tatsächlich auch immer ein Einzelner gesprochen hat, und daß gerade jene Stellen zusammen gesprochen wurden, an denen keine „beruhigende Betrachtung" angestellt, sondern ein leidenschaftlicher oder erregter Ausbruch und ein gemeinsames Gefühl zum Ausdruck kommen sollte. Der Chor stellt außerdem immer die Umwelt dar, innerhalb deren eine Handlung vor sich geht, und deshalb wurden die Stücke oft gerade nach dem Chor benannt; z. B. Die Trachinierinnen, Die Vögel, Die Frösche, Die Phönikerinnen, Die Grabesspenderinnen, Die Troerinnen usw. Und in der Individualisierung des Chors ging keiner so psychologisch vor wie Euripides. —

Euripides, der jüngere Zeitgenosse des Sophokles, wurde etwa 480 v. Chr. geboren. Die Legende will, daß das Geburtsjahr gerade mit der Schlacht von Salamis zusammenfällt. Seine

Eltern: Mnesarchides und Kleito, die eine Zeitlang in böotischer Verbannung leben mußten, ließen sich nach ihrer Rückkehr völlig verarmt in dem Dorfe Phlya nieder, wo sie einen Kleinkram betrieben. Sie gönnten sich selber nichts; was sie ersparen und zusammenraffen konnten, verwendeten sie für ihren Sohn Euripides. Er erhielt eine sorgfältige Erziehung, so daß er an den Götterfesten der Heimat als Tänzer und Fackelträger des Apoll mitwirken durfte. Im Ring- und Faustkampf — sehr wichtigen Erziehungsgegenständen des alten Griechenland — zeichnete er sich besonders aus; er gab die Turnkunst aber bald wieder auf. Die athletische Entwicklung des Biceps war nicht sein Fall; er suchte seine geistigen Kräfte zu entwickeln. Eine auserlesene Bibliothek wurde sein eigen, die er reichlich nützte; außerdem war er Hörer der Philosophen Anaxagoras, Protagoras und Prodikas. Es war geistige Höhenluft, in der er aufwuchs. Sein wohlwollendster Freund war Sokrates, der sonst fast nie ins Theater ging, der aber immer dann kam, wenn ein neues Stück von Euripides zur Aufführung gelangte. Im freien Verkehr mit diesen Philosophen suchte er von ihnen über die höchsten Probleme, die damals die Geister bewegten, Aufschluß zu erhalten. Selber ein Freigeist und eifriger Verächter des alten Götterglaubens, trug er durch seine Tragödien mehr als jene Philosophen zur Verbreitung der philo-

sophischen Aufklärung bei. Darum war es nicht unverdient, wenn ihn die Zeitgenossen einen Philosophen der Bühne nannten.

In der Beurteilung des Euripides spielen seine häuslichen Verhältnisse eine große Rolle. Er war zweimal verheiratet und scheint beidemal mit den Frauen sehr schlechte Erfahrungen gemacht zu haben. Die Skandalgeschichte seiner Zeit hat sich viel mit den Frauen des Euripides beschäftigt. Und da es ihm gegeben war, zu sagen, was er litt, faßte er sein Leid in den Goldreifen der Poesie. Frauenhasser ist er deswegen nicht geworden; dazu stand er allzu hoch über der Situation. Er hatte drei Söhne, von denen der jüngste die hinterlassenen Stücke seines Vaters nach dessen Tod zur Aufführung brachte. Die letzte Zeit seines Lebens war er Gast des musenliebenden Königs Archelaos von Makedonien, der damals die erwähltesten Geister Griechenlands an seine neue Residenz in Pella zu ziehen suchte. In Arethusa bei Amphipolis starb Euripides im Frühjahr 406 v. Chr., 74 Jahre alt.

Auch sein erbittertster Feind, Aristophanes, erkannte bereitwillig an, daß der Tod des Tragikers eine große Lücke in das Geistesleben Athens gerissen hatte. Vor allem war es die hohe sprachliche Kunst des Euripides, die Aristophanes unumwundene Bewunderung abrang. Die Athener ehrten den Toten durch ein Kenotaph, ein Scheingrab, für das Thukydides die Aufschrift

gedichtet hatte. Die Porträts des Dichters, die auf uns gekommen sind, zeigen uns einen älteren Mann mit spärlichem Haarwuchs und hageren Wangen; eine grübelnde Physiognomie voll herben Ernstes.

Euripides hat zweiundneunzig Dramen verfaßt; neunzehn davon sind uns noch erhalten. Bei dem athenischen Publikum stand er nicht so in Schätzung wie Aeschylus und Sophokles; erst im neununddreißigsten Jahre errang er seinen ersten Dichtersieg, und der erste Dichterpreis ward ihm im ganzen nur fünfmal zuteil. Er hatte es ja auch nicht leicht. Er trat unmittelbar nach dem Tode des vergötterten Aeschylus auf und stand fünfzig Jahre lang neben dem rüstigtätigen, beliebten Sophokles und zahlreichen anderen Dichtern, die um die Gunst des beweglichen, neugierigen, launischen und kritisiersüchtigen athenischen Publikums buhlten. Neben Aeschylus und Sophokles als der Dritte im Bunde genannt zu werden, das war kein geringer Ehrgeiz. Die dankbarsten Stoffe des Götter- und Heroenmythus waren aber bereits behandelt und erschöpft. Die Vorratskammern der Homer, Hesiod u. a. Dichter waren bis in alle Winkel geplündert. Im Interesse der Neuheit konnte er die vorhandenen Mythen in ihrer einfachsten und darum poesievollsten Gestalt nicht mehr wiederbringen. Er mußte sie umformen, neue Charaktere schaffen, Lokalsagen ausdeuten, vieles neu ersinnen, Wider-

strebendes verschmelzen und Andeutungen frei erweitern. Das Publikum, durch die voraufgegangenen Leistungen verwöhnt, lebte auch nicht mehr in dem Schwung und in der Begeisterung der Perserkriege; der sonnige Friedensglanz der perikleischen Zeit war vorüber. Es herrschten die politischen Wirren und Stürme des peloponnesischen Krieges, die den Dichter nicht unberührt lassen konnten.

Erst als Sophokles älter und schwatzhafter wurde, schwang sich Euripides zum bewunderten Liebling der jüngeren Generation auf. Aristoteles nannte ihn den tragischsten von allen tragischen Dichtern.

Spätere Dichter, wie Menander und Philemon, hegten geradezu eine abgöttische Bewunderung für Euripides. Von den Griechen der Folgezeit ging diese Bewunderung auf die Römer über, auf Emius, Seneca u. a., so daß sie alle hauptsächlich Euripides zum Vorbild nahmen. Auch bei den zeitgenössischen Philosophen stand er in höchsten Ehren, und auf die Kunst hat er wie kein zweiter Dichter des Altertums befruchtend eingewirkt. Auch die neuere Zeit hat von den alten Tragikern zuerst Euripides kennengelernt, so daß er vor Sophokles und Aeschylus Eingang in die moderne Literatur fand. Vor allem waren es die Monologe, die stets Meisterstücke der Diktion sind, so daß alle alten Redner diese Monologe zum Studium wählten, wenn sie lernen

wollten, wie man mit einfachen rhetorischen Mitteln große Steigerungen erreichen kann. Aus diesen Monologen tönt zuweilen ein Brausen wie von einer unsichtbaren Orgel.

Im Frühjahr 415 v. Chr., etwa ein Vierteljahr bevor die athenische Flotte nach Sizilien aufbrach, um nie wieder zurückzukehren, hat Euripides die Trilogie: „Alexandros", „Palades" und „Die Troerinnen" aufgeführt. Die drei Tragödien behandeln Stoffe der trojanischen Sage nach der Zeitfolge. Aber diese Heldenwelt, die uns von den Gesängen der Homerischen Ilias oder doch von Schillers schwungvollen Dichtungen oder von Gustav Schwabs „Sagen des klassischen Altertums" bekannt ist, erscheint bei Euripides in entgegengesetzter Beleuchtung. In den „Troerinnen" erleben wir die Vollendung des Unheils, das über das Haus und das Reich des Priamos hereingebrochen ist. Nirgends auch nur ein Lichtschimmer oder ein kleiner Trost oder eine flüchtige Hoffnung. Weder auf Erden noch im Himmel gibt es Gerechtigkeit; selbst die Götter handeln nach persönlichen Motiven. Das ist die pessimistische Lehre der Trilogie.

Der Prolog, der unserem Stück vorausgeht, gehört den Göttern. Es ist eine Art Vorrede, ein naiv aufklärendes Zwiegespräch zwischen Poseidon und Athene, das den ganzen Gang der Tragödie vorauskündet, was die Spannung der Zuhörer unbedingt schwächen muß. Das haben

die Alten schon gefühlt, und Aristophanes hat deshalb nicht mit Unrecht Euripides verspottet; auch die Grammatiker haben diese Prologe bitter getadelt. — Hekuba kauert vor ihrer zum Tode verurteilten Stadt, und sie wird die Stufen, auf denen sie liegt, nicht eher verlassen, als bis ihr die Stadt gleichsam über dem Haupte zusammenstürzt. Denn von dieser Stadt kann sie sich nicht trennen; sie scheint mit ihr verwachsen, wie die Wurzel mit dem Erdreich. Sie ist wahrlich nicht die schlotterichte Königin, von der Hamlet spricht. Sie ist immer noch Königin, aber gerade darum wirken ihre Klagen über das steinige Lager, von dem sie sich kaum erheben kann, doppelt eindringlich. Schaudernd zieht sie das grauenhafte Fazit ihres Lebens. Und da liegt die Katharsis für uns: was ist all dein Leid, du Zuschauer, gegenüber dem Riesenleid, dessen Zeuge du sein wirst! — Wir müssen erfahren, wie sehr diese Hekuba ihren Mann, ihre fünfzig heldischen Söhne und Töchter geliebt hat, um die Schönheit ihres gewaltigen Hasses zu verstehen, der sich gegen die launischen, wetterwendischen Götter richtet, die sie so tief gedemütigt, so schwer getroffen, sie zur Sklavin des Odysseus gemacht haben, die ihr alle Kinder weggerissen haben, so daß sie nun dasteht wie ein einsamer, völlig entblätterter Baum, der seine kahlen Äste gleich flehenden Armen zum schweigenden Himmel emporreckt. — Wir werden nur zum

Miterleben der Endkatastrophe geladen. Hekubas Tragödie ist längst abgeschlossen. Es ist nur, als ob sie sich noch einmal sammelte, um noch einmal ihr grausenvolles Wehe zum stummen Himmel hinaufzuschreien. Welch ein reiches Übermaß bitteren Leids hat die Gramgebeugte bereits hinter sich, wenn sie dumpf und drohend ihre Klage anhebt. Denn daß sie der eigenen Leiden mitgedenkt, das macht sie nur menschlicher und bringt sie uns näher. Dann ruft sie die troischen Frauen herbei, all die gefangenen Mütter und Jungfrauen, die sich wie die Küchlein um Hekuba scharen, um von ihr zu erfahren, wohin man sie verschleppen und welche Zukunft ihnen bevorstehen wird. Und jede — je nach Temperament und Art — hat andere Fragen, andere Sorgen, die sie alle Hekuba aufbürden. Sie ist der Becher, in den alles Leid geschüttet wird.

Die nächste große Szene gehört der Seherin Kassandra, der Tochter Hekubas, die Apollo mit prophetischen Gaben begnadet hat. Sie stimmt keine Klage an über das verlorene Vaterland; sie empfindet vielmehr eine wilde Freude darüber, daß sie ihr Vaterland an seinen Zerstörern schwer rächen wird. Es verletzt unser Gefühl, daß diese Kassandra erklärt, die Troer hätten trotz ihres Unterganges ein besseres Los gezogen als ihre Überwinder. Das sind Paradoxa, die uns mahnen, daran zu denken, daß Euripides ein Schüler des

Sophisten Protagoras war. Seine Zeit erfreute sich an solch spitzfindigen Trugschlüssen. Neben Hekuba und Kassandra tritt der Herold Thaltybios, der sich durchaus als guter Mensch, aber als gehorsamer Diener seines Herrn darstellt, der also getreulich ausführt, was ihm aufgetragen ist, wie sehr er es auch mißbilligt. Nichtsdestoweniger erfährt er von Kassandra die bitterste Abfertigung. Für Euripides waren die Herolde gemeine Bedientenseelen, die er mit einem seltsamen aristokratischen Hasse verfolgt hat, weil diese unfreien Beamten tatsächlich die Geschäfte der athenischen Demokratie führten. Im Stück hat Thaltybios jetzt die Aufgabe, das Schicksal der jüngsten Tochter Hekubas, Polyxenes, doppeldeutig vorzubereiten und den Troerinnen ihr Los zu verkünden. Er läßt Kassandra sich austoben und führt sie dann aufs Schiff seines Herrn. Und mit dem mächtigen anschwellenden Klagelied der Hekuba schließt diese Szene.

Die folgende gehört der Andromache. Schon Homers Ilias hat der Gattin Hektors die Züge der Frau verliehen, die in dem Manne ihrer Liebe und in seinem Sohn Astyanax ihre ganze Welt sieht. Euripides hat an diesen Motiven nichts geändert; er hat sie nur klug und höchst dramatisch ausgenützt. Von Andromache, die mit ihrem Söhnchen auf dem Beutewagen herbeigefahren wird, erfährt Hekuba den Tod ihrer jüngsten Tochter Polyxene, erfährt, daß man

Andromache mit Peitschen in die neue Ehe zwingen will. Und da nur ihre maßlose Liebe zu Hektor diesen Haß des Feindes entfesselt hat, beneidet sie die Toten. Aber Hekuba hat die Kraft, die Tochter auf den Weg der Hoffnung und des Lebens hinzuweisen und sie zur Fügsamkeit zu mahnen. Euripides erreicht dadurch den Anschluß an das, was für die Zuschauer der tatsächliche Fortgang der Geschichte war. Daß in Hekuba zuletzt die Hoffnung aufflammt, es könnte vielleicht doch noch zu einer Herstellung des Königshauses der Priamiden kommen, wenn nur ihr Enkelsohn Astyanax von Andromache erzogen würde, geschieht nur um des dramatischen Kontrastes willen und um eine tragische Steigerung zu erreichen. Denn kaum ist diese Hoffnung ausgesprochen, so erscheint der Herold und fordert den Knaben, dessen Tod die Griechen verlangen, eben weil die Hoffnung Hekubas eine beständige Furcht für die Griechen sein muß. Die nun folgende Szene, in welcher der Zorn über die Ermordung des Knaben Astyanax zum Ausdruck kommt, gehört mit zu den stärksten in der Weltliteratur. Hier sprechen nur scheinbar die Troerinnen; hier ist die eigenste Empörung des Dichters, der in schreckensvoll anklagenden Worten den hohen hellenischen Ahnen nachschreit, daß sie ihr Siegergefühl und auch ihr Angstgefühl vor der Zukunft im Blute eines Kindes ertränkt haben: „Die Griechen töten

Kinder, die sie fürchten!" Es ist die bitterste Beschuldigung, wie denn überhaupt die Szenen um den totgeweihten und toten Sohn des Hektor von äußerster Stärke sind.

Menelas ist gekommen, um Helena nach Hause zu holen, wo er sie hinrichten lassen will. Er behauptet es wenigstens; vollkommen darf man jedoch diesem Menelas nicht trauen, selbst wenn der feindliche Ausgang dieses Ehezwistes nicht bekannt wäre. Die Helena des Euripides ist auch nicht wie die Goethesche ein mythologisches Symbol; sie ist vielmehr von Fleisch und Blut, und eben deshalb glauben wir nicht, daß dieser Menelas Helena wirklich töten wird. Er bramarbasiert ein bißchen, rasselt mit seinem Schwert, und als betrogener Ehemann macht er ein entsprechend finsteres Gesicht; du lieber Gott, das gehört sich ja auch so und ist der Situation durchaus angepaßt. Aber man fühlt, wie überlegen ihm diese Helena ist. Hier lernen wir Euripides als Realisten kennen. Seine Helena ist eine schlaue Kokette, die die Künste des Männerfanges gut versteht. Eine ihrer Künste ist die sophistische Beredsamkeit. Sogar im Gefangenenzelt hat sie eine Toilette angelegt, die ihre Reize gehörig zur Geltung bringt. Wenn sie vor dem Menelas des Euripides steht, weiß sie, daß es um ihr Leben geht, oder sie tut doch so, als glaube sie das. Sie wird sich hüten, ihn mit Treuschwüren oder ähnlichen Sentimentalitäten zu bombardieren;

das zieht nicht mehr bei ihm, der schon ein paarmal darauf hereingefallen ist. Dafür hat sie die Frechheit, sich als verkannte Unschuld hinzustellen. Sie sei ein Opfer der Götter, sagt sie. Was kann ich dafür, meint sie, daß Aphrodite mich dem Paris versprochen hat? Götter müssen doch wohl anstandshalber ihr Versprechen halten! Und ferner: Was kann ich dafür, daß Hekuba diesen Paris zur Welt gebracht hat? Hätte sie ihn gleich nach seiner Geburt umgebracht, dann wäre er nicht groß geworden, ich wäre dann nicht mit ihm durchgegangen und du wärst mein geliebter süßer Mann. Drum sei wieder gut! Und weiter: Wenn du deine junge hübsche Frau mit einem jungen hübschen Mann allein läßt und wegreisest, so bist du für die Dummheiten verantwortlich, die ich begehe. Daß sie so reden kann, zeigt, wie sie ihren Gatten einschätzt. Und erst als sie merkt, daß auch diese Frauenlogik nicht zieht, wird sie frech und behauptet, wenn er, Menelas, jetzt als Sieger hier stehe, so sei das ihr Werk; denn ihr allein danke man den Untergang Trojas. Sie tut ein übriges, die Schmeichelkatze, und fällt dem Sieger zu Füßen. Menelas fühlt sich; er brüllt ihr zu, daß sie sterben müsse. Ha! Du mußt sterben! Sie tut ihm den Gefallen und glaubt es, läßt ihn den Helden spielen und geht ruhig aufs Schiff. Sie weiß, wenn sie mit ihrem Helden erst allein ist, wird er den starren Panzer ablegen, und dann

wird sie ihn um den Finger wickeln. Und die Troerinnen wissen das auch; darum schicken sie ihr den Fluch nach, daß der Blitz in das Schiff einschlagen möge, das Helena davonträgt.

Was nun noch folgt, ist ein gewaltig gesteigerter Epilog. Hekuba darf ihren Enkel Astyanax im Schilde Hektors bestatten — das ist eine Erfindung des Euripides, die nichts mit der Sage zu tun hat, die aber den Zeitgenossen sehr gefallen hat — und zugleich findet Hekuba noch einmal Gelegenheit, die ausgesponnenen Gedanken wieder aufzunehmen, die Götter anzuklagen, die siegreichen Achäer — die Griechen — zu verhöhnen und sich in dem Stolze zu trösten, daß der Untergang Ilions der Stadt die Unsterblichkeit sichere.

„Wir aber werden durch Gezeiten wachsen
Und rächen uns an den Unsterblichen
Durch Unsterblichkeit."

Und tatsächlich ist ja die Prophezeiung im Munde Hekubas wahr geworden; die Götter Griechenlands sind längst tot, aber die Troerinnen leben.

Aber der Dichter entläßt uns nicht, ohne uns über die Jahrtausende hinweg eine sehr ernste Mahnung zuzurufen, die die höchste Auffassung bekundet, die man vom Leben haben kann und die wir nicht eindringlich genug hervorheben können. Der pessimistische Euripides verlangt nämlich von seiner Hekuba, daß sie nach all den unerhörten und grausamen Leiden, die sie er-

duldet, weiterlebe. „Hier ist nicht mehr ein Recht zum Tod! Seht her, so nehme ich mein Leben an die Brust und trag's zu Ende."

Das kann nur heißen, daß wir, wenn wir zuweilen glauben, die Qual nicht länger mehr tragen zu können, sie dennoch ergeben auf uns nehmen und zu Ende tragen müssen.

Die Dichtung ist zu Ende, aber nicht das Theaterstück. Euripides braucht ein Finale, das auch dem Auge des Zuschauers gerecht wird; als Dramatiker brauchte er einen effektvollen Schluß. Und der ist durch die Situation selber gegeben. Ilion, das während des ganzen Dramas gleichsam in bedrohlichem Dämmerlicht dalag, Ilion muß jetzt in Rauch und Flammen aufgehen, und in einem bestimmten Augenblick muß die Väterburg zusammenstürzen. Die Welt geht unter in Sünde und Schande. So hat es der Dichter gewollt; aber das Warum bleibt ein psychologisches Problem.

Der Pessimismus, die Resignation und die Trostlosigkeit, die aus dem Werke sprechen, zeigen uns nur, wie es in der Seele des Dichters ausgesehen hat. Rein als Dichter schuf er. Und die Wirkung ist gerade darum so zermalmend, weil er kein Tendenzstück wollte. Er warnt nicht, daß das unterbleibe, was nach aller Voraussicht doch kommen muß. Er weiß nur was kommen wird und muß es künden, wie seine Kassandra; das zerreißt seine Seele. Aber man hat ihm so

wenig geglaubt, wie ihr. Und wenn alle Welt nach dem Gewitter, das am Himmel stand, einen neuen, herrlicheren Tag zu erleben hoffte, fühlte Euripides das Kommen des Jüngsten Tages.

Dennoch fragt man sich, wie durfte Euripides es wagen, seinem Volke ein Stück vorzuführen, worin er Sympathie für die Feinde fordert? Er fordert sie einfach, weil sie die Leidenden sind. Des Siegers Ruhm wird von selbst weitertönen, aber derer in Ehren zu gedenken, die heldenhaft fielen, und der Frauen, die schuldlos von den Höhen der Throne in die Tiefe der Sklaverei sanken, das ist das Amt des Sängers. Mitzuleiden ist das höchste Ehrenamt des Dichters, und es bleibt durch alle Sprachen und Jahrhunderte bestehen. Aber Euripides hat noch mehr gewagt. Er hat die Götter und Helden ihres Nimbus entkleidet. Er prüft diese Götter auf ihr Gewissen, und sie scheinen ihm eitle, rachsüchtige, neidische, heimtückische, feige Menschen; mit allen kleinen und großen Lastern der gemeinen Sterblichen behaftet; als Menschen, die vor keiner Moral bestehen könnten und am wenigsten vor dem einzigen Gott, den er erkannte: vor dem in der Menschenbrust. Aristophanes hat ihn dafür denn auch als Erzieher zur Gottlosigkeit und Unsittlichkeit oft genug denunziert. Vor dem Strafrichter mochte Euripides sich noch sicher fühlen, die Unpopularität hat er nie gefürchtet, und jetzt trieb ihn das edelste Gefühl

in den Dienst der Wahrheit und der Freiheit, ja, man darf sagen: der höheren und reineren Auffassung der göttlichen Dinge.

Einige Monate nach der Aufführung der Troerinnen trieben die Eiferer und Demokraten Alkibiades durch einen Gotteslästerungsprozeß auf den Weg des Vaterlandsverrats. Euripides hatte auch mit ansehen müssen, daß sein Freund und Lehrer, der Philosoph Protagoras, der in höchsten Ehren siebzig Jahre alt geworden war, plötzlich in Athen wegen Gotteslästerung angeklagt und, da er klug genug war, zu fliehen, geächtet wurde. Geächtet ward der greise Dichter Diogoras. Die souveräne Demokratie bedrohte das freie Wort; selbst das Denken war nicht zollfrei. Man fühlt es Euripides nach, daß er es unter diesem Volke nicht aushalten konnte; man begreift, daß er sich, wenn auch mit Schmerzen, von seiner Heimat loslösen mußte und daß er, der der religiösen und politischen Heuchelei nicht das Wort reden mochte, zuletzt es vorzieht, Athen und Griechenland zu verlassen, um bald darauf in Makedonien zu sterben.

Er war zweifellos einer der unruhigsten Köpfe des alten Griechenlands. Seine Gedanken sind immer zu Pferde. Er scheint von einer fieberhaften Hast gejagt; eine trostlose, friedlose, Götter und Menschen, Güter und Genüsse verachtende Stimmung beherrscht ihn. Zugleich ist er von einer erstaunlichen Schaffenskraft beseelt und

voll Kühnheit. Ein unermüdliches Gieren nach neuen Aufgaben und neuen Lösungen treibt ihn von Werk zu Werk. Eine immer junge Empfänglichkeit und Frische für alles Neue, das um ihn her aufkommt, macht ihn unter allen seinen Zeitgenossen zu dem jüngsten der Schaffenden. Man kann sich kaum genug tun, um diese Menschenseele zu schildern, der es möglich war, eine lange Reihe so widerspruchsvoller Werke zu gestalten. Er hat Szenen geschrieben, die sich in ihrer vollendeten klassischen Schönheit in dramatischer Wirkung und poetischer Formvollendung oft weit über Sophokles und Aeschylus erheben. In der Feinheit der Charakteristik, besonders in der Ausmalung des Seelenlebens und der Leidenschaften ragt er über alle seine Zeitgenossen hinaus. Auch im Aufbau seiner Dramen zeigt sich oft ein wahrhaft genialer Blick. Als vielbelesener Mann konnte er seine Personen über alle Dinge geistreich sprechen lassen; in treffenden Sentenzen wie in feierlichen Prunkreden, in lebhaftem Dialog wie in wohlüberlegtem Selbstgespräch; in allen Tonarten der Ruhe und der Leidenschaft, der Freude und des Schmerzes. Er verstand es, Schuld und Leiden nach ihren rein menschlichen Beziehungen klarzulegen, mit erschütternder Wahrheit zu malen und Schauder und Grausen, Mitleid und Trauer mit hinreißender Gewalt auszulösen. Und besonders gut weiß er um die Frauenseele Bescheid. Hierin hat er zahlreiche Berührungs-

punkte mit den Modernen. Diese Richtung seines Talents führte Euripides von selbst darauf, das weibliche Gefühlsleben, weit mehr als es bisher geschehen war, dramatisch auszubeuten, Frauenrollen in den Vordergrund zu rücken und gelegentlich auch ein ausschließlich erotisches Problem zum Hauptmoment des tragischen Konflikts zu machen. Auffällig vor allem ist der Kampf, den der Dichter für die sittliche und gesellschaftliche Emanzipation der Frauen kämpft. Und diesen Dichter nannte man einen Frauenhasser! Ich spreche nicht von Medea, Alkestis, Andromache, Hekabe, Hippolytos und anderen Werken, die laut dagegen zeugen. Wer diese Hekuba in den Troerinnen geschaffen, das hinreißende Denkmal ins Herz getroffener Mutterliebe, hat in der Frau auch das Ehrwürdige entdeckt. Doppeltes Zeugnis, daß er ein alles verstehender Dichter war, indem er neben die Hekuba die Helena stellt; neben die Würde die Unwürde; neben den rettungslosen Schmerz die freche Geschmeidigkeit. Wie denn Euripides überhaupt den Geist der Tragödie ins allgemein und endgültig Menschliche emporhebt. Und hätte er ein volles Maß des endgültig Menschlichen nicht im Herzen getragen, dann wäre er längst ein sehr toter Dichter und unwert des mehr als zweitausendjährigen Ruhms.

Die Legende berichtet, daß der Blitz dreimal in sein Grab eingeschlagen hätte. Die Pharisäer

von dazumal sagten, der Himmel hätte den Gottlosen gezeichnet; die anderen erwiderten, das heilige Feuer hätte erst die irdische Ruhestätte geweiht. Der Mann, dessen Leib dort in Staub zerfiel oder von himmlischen Flammen verzehrt ward, das war jedenfalls nicht mehr Euripides. Euripides ist der Geist, der in seinen Dramen unsterblich lebt und wirkt. Diese Dramen lassen die Jahrhunderte über sich hingehen, und jedes Geschlecht setzt sich in Liebe oder Haß mit ihnen auseinander. Alle aber spüren die lebendige Kraft der Menschenseele, die diese Werke in sich trug.

Digitized by Google

Die politische Komödie

Es war zu erwarten, daß die gewaltigen politischen Durchbrüche und Umwälzungen in der dramatischen Literatur irgendeinen Widerhall finden würden. Je grotesker — in angemessener Distanz gesehen — die Formen waren, unter denen sich 1918 die Novemberrevolution und ihre Folgeerscheinungen abspielten, desto sicherer war vorauszusehen, daß der Dichter an den Zeitgeschehnissen zum Satiriker werden würde. Wenn Klio Thalien einen aktuellen Stoff liefert, ist der Dichter immer der Tertius gaudens. Ging er mit offenen Sinnen durch unsere chaotischen Tage, brauchte er nur den überreich vorhandenen Stoff zu packen und ihn zu formen.

Der Dichter der Revolution mochte sich verschiedene Ziele setzen. Er konnte auf eine rein politisch-ethische Wirkung abzielen: in dem Fall schrieb er ein Drama oder eine Tragödie mit aktivistischer Zielrichtung, sozialistisch, kommunistisch, anarchistisch oder sonstwie eingestellt. (Summa summarum, Wandlung, Beaumarchais und Sonnenfels usw.) Oder er schrieb ein Lustspiel und verspottete harmlos und schonungsvoll seine „Objekte", nicht in der Absicht, zu bekehren, sondern zu bessern. Nämlich seine eigenen

finanziellen Verhältnisse. Er konnte aber auch einen bestimmten politischen Kreis oder eine bestimmte politische Gesinnung empfindlich treffen, indem er sich hinter tausend Masken versteckte, unter deren Schutz er seine Opfer in deutlicher Absicht karikierte; in dem Falle schrieb er politische Komödien (Sternheim, Shaw, Ruederer u. a.).

In einer Zeit, in der das Chaos herrscht, in der alle Begriffe durcheinanderpurzeln, ist es vielleicht nicht deplaziert, von neuem festzustellen, was man unter einer politischen Komödie versteht. Die politische Komödie hat ein komisches und ein satirisches Element. Ist das Publikum selbst Zielscheibe, so ist die Dichtung satirisch; wird das Publikum verschont, so wirkt sie harmloskomisch. Ein Stück ändert seinen Charakter und seine Tendenz, sobald das Publikum sich ändert, das davorsitzt. Die Stücke des Aristophanes, vor 2000 Jahren politisch-satirisch gemeint, in jeder Zeile auf zeitgenössische Personen, Tagesereignisse oder Lokalgeschichten anspielend, wirken heute in ihren besten Teilen komisch; in ihren antiquierten bleiben sie ohne Kommentar überhaupt unverständlich. Lucian, seinen Zeitgenossen eine öffentliche Geißel, liest sich heute nur noch amüsant und humoristisch. Daß Beaumarchais einst ein blutiger Satiriker war, ahnt der Leser unserer Zeit nicht mehr. Wirken aber die „Ecclesiazusen" des Aristophanes heute noch satirisch, so ist das ein Beweis, daß in Hinsicht

der in diesem Fragment geschilderten Dinge das Publikum oder die Zustände trotz der hingegangenen Jahrtausende sich gleichgeblieben sind wie die Quadern der Pyramiden des Cheops. Wird einst der Tag kommen, an dem man Swift ohne Schmerz und Bitterkeit lesen kann, ohne bei jeder Zeile auszurufen: „Wie recht hat doch der Dichter mit allem, was er sagt!", dann werden der Intellekt und die Moral der Menschheit sich wesentlich verändert haben; dann werden die galligen Satiren Swifts, der „Gulliver" oder das „Märchen von der Tonne" nur noch humoristisch wirken.

Die Komödie hält der Gesellschaft einen Spiegel vor, der immer die gleiche ernste Antwort gibt: Tat twam asi — das bist du! Und wenn der Staub der kämpfenden Welt zuweilen die Reinheit des Spiegels zu trüben scheint, fährt der Geist der Komödie über unser Auge hin und zeigt uns, daß die Trübung an unserem Auge, aber nicht am Spiegel liegt. Das Heilmittel für unser großes Elend liegt in der Komödie. Sie ist eine gute Waffe; die beste vielleicht. Sie ist ein Spreusieb, in dem wir so lange durchgeschüttelt werden, bis die Schalen von uns abspringen! Sie ist nach der Meinung der Sieben Weisen von Griechenland der beste Führer, schnell und mit Verständnis sich im Leben zurechtzufinden; sie ist ein Palliativ gegen Anmaßung, Dünkel, Stumpfsinn, Tartüfferie,

Rechthaberei, Verbohrtheit. Sie ist ein Universalmittel, uns zu bilden und abzuschleifen. Indem sie die wesentlichsten Züge, auf die sie hinweisen will, in ein komisches Licht rückt oder karikiert oder konkav oder konvex bespiegelt, übt sie eine ethische Wirkung aus. Sie ist im wesentlichen verneinend; aber hinter ihrer harten Verneinung birgt sich die wärmste Liebe. Der Geist der Komödie zeigt uns die Splitter in den Augen unseres Nachbarn und die Balken in unseren eigenen. Ihm allein ist das Brett sichtbar, das wir alle vor dem Kopfe haben. Er ist ein guter Geist, wenn er uns mit Absicht weh tut. Er schwebt über den Dingen und lacht, lacht wie der erdenferne Buddha, stillvergnügt und unerschütterlich, und wenn er ernst wird, schenkt er denen, die zwischen den Zeilen zu lesen verstehen, einige prägnante Leitsätze, die nur für Empfindliche etwas Verletzendes haben.

Zum Beispiel:

Halte dich nicht für etwas Besonderes; denn du warst vor 2000 Jahren genau so dumm, wie du heute noch bist.

Vergiß nicht, wenn du über meine Gestalten lachst, daß du über dich selbst lachst.

Habe Nachsicht mit deinem Menschenbruder, denn er ist ebenso gemein wie du.

Habe Geduld mit der Jämmerlichkeit der menschlichen Einrichtungen, denn du änderst sie doch nicht.

Von Natur sind die Frauen ebenso eitel wie die Männer und ebenso albern.

Egoist, erschlage dich nicht aus Liebe zu dir selber; laß es andere tun, damit sie wenigstens diese eine Freude an dir erleben.

Lerne bei einer Frau, die du nicht unmittelbar aus dem Ei schälen kannst, auf die seelische Reinheit verzichten.

Ekle dich nicht vor der Gesellschaft, in die ich dich führe; denn du gehörst zu ihr. —

Die politische Komödie muß also, um zu wirken, irgendwelche Übelstände zu treffen suchen, unter denen eine wie immer geartete menschliche Gemeinschaft gegenwärtig leidet, oder sie muß auf aktuelle Vorgänge Bezug nehmen, kurz also, sie muß tendenziös sein. Die Tendenz eines Stückes ist um so wirksamer, je heftiger die Getroffenen aufschreien und protestieren. Dieses Tendenziöse war eben die Ursache, weshalb Stücke solcher Art immer verfolgt und verboten, weshalb die Dichter, Verleger und Drucker bestraft wurden; denn die politische Satire richtete sich naturgemäß stets gegen die Machthaber oder gegen die Allgemeinheit, insofern sie Macht darstellt bzw. ausübt; sie hat also alle oder mindestens gerade diejenigen gegen sich, die das Stück und seinen Autor vernichten können. Es wäre daher ein leichtes (und dankbares), zu zeigen, daß und inwiefern die politische Satire eine Art Hofnarrenersatz ist. Wie der Hofnarr der Einzige

war, der dem König alles sagen durfte, was er auf der Lunge und Zunge hatte, und der durch die Verulkung des Königs ihm sein menschliches Gleichgewicht zurückgab, so ist der Dichter der politischen Komödie der Einzige, der in allen Zeiten allgemeiner Verlogenheit und Kopflosigkeit, allgemeinen Verfalls und Umsturzes seiner Mitwelt den Spiegel vorhält. Wodurch hatte denn der Hofnarr eine solche Wirkung? Er konnte in Anspielungen sprechen, die von Dritten beliebig gedeutet werden konnten, die allein der König richtig verstand. Nur wem die Pfeile zugedacht waren, der litt unter ihren Stichen. Denn je eitler der König war, desto empfindlicher war er auch, und das reiche Buch der Erfahrungen sagt, daß Empfindlichkeit selbst einen Dummkopf klug genug macht, um Anspielungen zu verstehen. Je bedeutender der Dichter, je universeller sein Geist und je wuchtiger sein Stil, desto raffinierter, versteckter, anspielungsreicher wird er über die Köpfe derer hinweg, die er lächerlich zu machen oder gar zu vernichten gedenkt, zu seinem eigentlichen Publikum sprechen, um von ihm verstanden zu werden. Es ist wie eine Art Geheimschrift, die der Spießer lesen kann, ohne ein Wort zu verstehen, und deren Sinn nur dem Eingeweihten aufgeht. Hierin bestand vorwiegend Heines große Wirkung als politisch-satirischer Schriftsteller und Dichter („Deutschland").

Die Kraft zu töten muß jeder Satire innewohnen. Sie sei offensiv, aggressiv, mephistophelisch, in der Maske der Liebenswürdigkeit boshaft, im Gewande des Scherzhaften ernst. Sie gebe alles dem tödlichen Gelächter preis, was verdient, gestürzt zu werden. Die geschliffenen Messer der Ironie mögen drohend darin aufblitzen. Das Gelächter, das ihre blutigen Witze hervorrufen, überbrülle das Geschrei der tödlich Getroffenen.

Unsere Zeit ist reif für die politische Satire. Denn die Motive unserer politischen Machthaber sind zu durchsichtig geworden, die Träger dieser Macht werden zu gut durchschaut und erkannt, sie verraten sich selbst durch die Reklame und die Mittel, mit denen sie sich inszenieren und wie sie sich durchsetzen. Es imponiert niemandem mehr. Wir haben jeden Respekt verloren und lachen sie aus. Die wichtigsten Institutionen sind wurmstichig; kein Fürst, kein Staatsbeamter bleibt verschont; Könige von Gottes Gnaden werden genau so als Lügner, Schieber, Hasardspieler entlarvt wie die Kriegsgewinnler. Knechte Plutos alle. Sie haben die Komödie der Politik gespielt, und der Spiegel zeigt ihnen nun ihre Politik in der Komödie.

Die politische Dichtung unserer Tage hat nach meinem Gefühl in der Dichtung des Pankrazius Pfauenblau ihren stärksten, wenn auch nicht vollkommenen komischen Ausdruck ge-

funden; sie heißt „Der Weiberstaat“ und gibt sich als eine Nachdichtung der „Ecclesiazusen“ des Aristophanes aus, ist jedoch, wie man bei der Lektüre sofort erkennt, eine vollkommen originale Schöpfung, die nur durch die „Ecclesiazusen“ angeregt wurde. Der Dichter, dessen Begierde zu verulken übrigens schon bei dem offensichtlichen Pseudonym beginnt, hat zweifellos, als er die fragmentarische Dichtung des Aristophanes las, ausgerufen: „Donnerwetter, das sind ja aufs Haar unsere heutigen Zustände!“, und er hat diese überraschende Parallelität des satirischen Gehalts so stark auf sich wirken lassen, daß ihm die Komödie sozusagen wie von selbst als reife Frucht in den Schoß fiel.

Der Autor des „Weiberstaat“ verfolgt seine Opfer mit Nadelstichen und Keulenschlägen, mit Hohngelächter und Witz, mit Geist und Überlegenheit. Zur Zeit der seligen Zensur wäre diese politische Satire unter Brüdern ein paar Jahre Gefängnis wert gewesen. Heute kann man dem tapferen Satiriker nicht einmal den Schwarzen Adlerorden oder das Verdienstkreuz als Belohnung dafür in Aussicht stellen.

Er hat die Keckheit und Gewissenlosigkeit, seiner Komödie das Maß an Verwegenheit und Aktualität zu geben, ohne die die Komödie, die zuletzt nichts anderes als eine andere höhere Form des Kampfes ist, wirkungslos bleibt. Seine Kunst des politischen Pointierens, jene Kunst

der Zeitwitze, Kapriolen, Grotesken, Übertreibungen, die, ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit und ihre Voraussetzungen, im Geiste des Dichters ein selbständiges Leben führen und die Phantasie des Satirikers befruchten, ist sehr hoch entwickelt. Was er gibt, ist verdichtete Zeitchronik, geballte Historie, die durch ihre Geraffttheit die komische Seite der Geschehnisse offenbart. Alkibiades und Myrtilla, Loxias und Geusistrate, die Hetärengenossenschaft, die kommunistischen Spießer usw., das sind die disjecta comoediae membra. Pfauenblau geht wahrlich ohne jede Spur von Prüderie an sein Thema. Die Wahrheit schreitet in dem Stück nicht pathetisch auf dem Kothurn einher; sie tritt nackt vor uns hin, hat bittere Worte und schwingt die Peitsche des Hohns. Wenn es saftige Rüpelworte hagelt, hält Pfauenblau Aristophanes als Schild und Schutzwehr über sich; aber er bedarf des alten Spötters nicht, der übrigens ebenfalls weidlich verulkt wird. Dieser Pfauenblau ist von Natur selbst saftig und urderb genug, und er schämt sich nie, das Kind beim rechten Namen zu nennen. J'appelle un chat un chat.

Der Vorwurf der Unmoralität, der keinem mutigen Schriftsteller je erspart blieb und der übrigens der letzte und dümmste ist, den man erheben kann, wird auch ihm nicht erspart bleiben. Wenn der Dichter in seinen Schilderungen wahr ist, wenn er Schuftigkeit aufdeckt, wenn er die

Gemeinheit und Verlogenheit mit einem Merkmal versieht und die Dummheit der Menge dadurch geißelt, daß er sie einfach naturgetreu abkonterfeit, wenn er die Hure wie eine Hure und nicht wie einen Erzengel reden läßt, so wirft man dem Dichter das Wort „unmoralisch" ins Gesicht. „Unmoralisch" ist aber nur, wer einen Schweinehund nicht einen Schweinehund nennt.

Wer sich einen Dichter nennen durfte, darüber herrschten einstens klare Begriffe. Ehedem war es Gott, der einem Dichter zu sagen gab, was er litt; heute aber, wo wir Gott aus dem Spiele lassen müssen, der, wenn er nicht schon früher, so doch mindestens seit dem Juli 1914, bewiesen hat, daß er nicht existiert — heute ist derjenige ein Dichter, der erstens nichts zu sagen hat und der zweitens dank des „neuen Stils" das Seinige nur so sagen kann, daß der Leser nach einem Gott ruft, um ihm zu klagen, was er leidet.

Der „neue Stil", er ist, gelinde gesagt, zum Kotzen. Diese -isten schreiben, wie der Pollack verfährt, wenn er sein linkes Ohr zeigen soll. Sie lassen die Artikel weg und die Kommata, pulverisieren die Sätze oder stellen sie auf den Kopf. Der Hund wackelt nicht mit dem Schwanz, sondern der Schwanz mit dem Hund. Von den Gesinnungsgenossen, die dieses Handwerks Betrieb noch nicht so geschickt heraushaben, werden sie die Reformatoren der deutschen Sprache genannt, und wer die Sprache am besten zerhackt

oder atomisiert, wird ein Kerl geheißen. Klar, daß diejenigen, die sich nur noch mit der Niederschrift von Gedankenstrichen begnügen, die Obergenies der neuen deutschen „Dichtung" sind. Man schämt sich seiner Anschauung, daß ein Satz Subjekt und Prädikat und vor allem einen Inhalt haben müsse. „Wer" (ich zitiere Balzacs wundervolle Vorrede zur „Menschlichen Komödie") „vermöge täglicher und nächtlicher Arbeit dahin gelangt, daß er die schwerste Sprache der Welt zu schreiben versteht, wird von ihnen beschimpft." Wenn aber einer von ihrer traurigen Zunft sich die Hosen vollmacht, behaupten sie kühn, er habe eine Tat vollbracht.

Pfauenblaus Komödie ist altmodisch geschrieben; man versteht, was man liest; man weiß, was der Dichter will und wohin er zielt. Man muß ihm allerdings den Vorwurf machen, daß er den reinen Komödienstil nicht gewahrt und oft Satire mit Ulk verwechselt hat. Sehr zum Schaden der Stileinheit seines Werkes, gesellt sich daher ganz Köstliches zu Trivialem, und die Zeitsatire sinkt zuweilen auf das Niveau der politischen „Revue" herab.

Aber diese Mängel reichen bei weitem nicht hin, um dem Dichter recht zu geben, der sein Werk der Öffentlichkeit entzogen und es also um seine eigentliche Wirkungsmöglichkeit gebracht, ja sogar sie nicht einmal erprobt hat. Das heißt sein Kind töten, ehe es geboren wurde;

aber man tötet sein Kind nicht aus Furcht, es könnte vielleicht von der Menge mißverstanden werden. Eine zwingende Notwendigkeit zu dieser Sekretierung bestand nur, wenn anzunehmen war, daß diejenigen Leser oder Zuschauer, auf die es ankam, die Absicht des Autors mißverstehen konnten. Bestand diese Gefahr? Vielleicht. Eine verantwortungslose Vergnügungslust hat die Oberhand bei uns, so daß die vom Dichter beabsichtigte ernste Wirkung auf die breite Masse vielleicht ausgeblieben wäre und das satirisch empfangene, ernst gefühlte und scharf zuhauende Werk nur zur Belustigung derjenigen Volksschichten gedient haben würde, die zu unterhalten bestimmt nicht in der Absicht des Verfassers lag. Aber konnte auch derjenige Leser ihn mißverstehen, dem Gesinnung und tieferer Wille des Autors sich sofort aufdrängen mußten? Man wird einwenden, auf die Besten unter uns brauchte der Dichter nicht erst zu wirken, und sie wollte seine Satire nicht treffen. Richtig; aber dann müßte man konsequenterweise alles, was je in der Absicht und mit der Tendenz geschrieben worden ist, um das Volk „zu bessern und zu bekehren", ebenfalls als überflüssig verdammen. Wenn ich die einen mit meiner Keule nicht treffen kann und die anderen nicht treffen will — wozu schreibe ich dann überhaupt?

Sonst ist allen Dichtern erwünscht, daß Werk und Publikum am Ende sich kriegen. Erfüllt

sich dieser Wunsch, so nennt man das: Erfolg. Das Publikum wird dabei zugleich über- und unterschätzt. Überschätzt, weil man es zum Richter aufruft. Aber das Publikum ist weder ein guter, noch ein gerechter, noch ein schlechter Richter, sondern überhaupt keiner. Ebenso, wie die Mathematik nicht aufhört, ihren Wert zu besitzen, weil die größte Zahl der Menschen sie nicht kapiert, ebenso wird ein Werk dadurch nicht besser oder schlechter, daß das Publikum es ablehnt oder bejubelt. Das Publikum kann und darf aber nie zur ultima ratio gemacht werden. Unterschätzt wird das Publikum, wenn man es völlig kunstfremd oder gar kunstfeindlich betrachtet. Es ist dem Werk gegenüber einfach so wenig objektiv wie der Künstler gegenüber seinem Stoff. Das Publikum (es hilft nichts) ist nun einmal ein integrierender Teil der Kunst, wie der, zu dem man spricht, ein integrierender Teil der Unterhaltung ist, selbst wenn der Angeredete schweigt. Das Publikum ist etwas wie ein Resonanzboden des künstlerischen Instruments; aber diesem Stück Pfauenblaus fehlt der Resonanzboden. Dadurch, daß das Publikum agierend in die Komödie eingreift, selber zum Mitspielen gezwungen wird, ja, wie der Autor will, am liebsten aus eigenem Impuls mitspielen sollte, dadurch, daß das Bild über den natürlichen Rahmen hinausgedrängt wird, die Handlung alle formalen Gesetze sprengt, der Stoff seine Form

überquillt, Darsteller und Zuschauer durcheinanderfluten, ist das Publikum als Richter ausgeschaltet und dem Stück der eigentliche Resonanzboden fortgenommen. Was will der Künstler? Wirken. Wie wirkt er? Durch die Reaktion der Aufnehmenden. Das Publikum, das sonst als parteiischer, sektierischer oder individueller Richter sein Urteil fällt, wird im „Weiberstaat" aber selber zum Mitspieler gemacht. Der Dichter will sagen: Das Theater, das ihr im Guckkasten seht, so bunt und toll es sein mag, es ist noch weit gebändigter als das irre Theater, das ihr selber im Leben draußen spielt. Ein guter Genius begnade euch mit ein wenig Selbstkritik, und ihr erkennt euch alle wieder. Eine Art Parlament entsteht, wo von der Tribüne herab in die Reden der Abgeordneten bestimmend eingegriffen wird. Das Publikum wird also vom Dichter brutalisiert und hat deshalb als Maßstab für den Kunstwert des Werkes keinerlei Bedeutung.

Schließlich ist Pfauenblaus Werk aber nicht nur eine Satire auf unsere gegenwärtigen politischen Zustände. Die Satire erwächst vielmehr auf dem Boden einer Philosophie. Während der Lektüre glaubt man, daß man nur unterhalten worden sei; hinterher aber spürt man, daß man einer Weltanschauung begegnet ist.

Gustav Adolfo Becquer

Gegen gewisse Literaturen ist man voreingenommen wie gegen die Kunst gewisser Länder. Man erwartet vom modernen Spanien keinen nachhaltigen Eindruck auf dichterischem Gebiete, ebensowenig wie uns das moderne Italien gute Gemälde oder bedeutende Werke der Bildhauerei gegeben hat. Aber zuweilen müssen solche verallgemeinernden Vorurteile um einer einzigen Persönlichkeit willen geopfert werden; zuweilen tritt man in die Fußstapfen Gottes und läßt Sodom nicht untergehen um eines Einzigen willen.

Der Spanier Gustav Adolfo Becquer hat ein Anrecht darauf, daß man ihn kenne und lese; umsomehr, als seine „Legenden" nicht von der Geschmackslaune des Publikums emporgetragen wurden, das heute für „Dämonismus" und morgen für „Foxtrott" schwärmt. Trotzdem bezweifle ich, daß dieses Buch je Boden bei uns gewonnen hätte, wenn nicht zufällig die Mode satanistischer Literatur es mit an den Tag gefördert hätte. Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft, hat diesen Dichter heraufbeschworen, und wenn die meisten Satanisten und Dämonisten wieder unmodern geworden sein werden, wird man zu

den „Legenden" Becquers immer wieder ein menschliches Verhältnis finden.

Er ist 1836 zu Sevilla geboren und stammt väterlicherseits von Deutschen ab. Seine Mutter war Andalusierin — eine Rassemischung, die sich stark im Geiste Becquers spiegelt. Er verliert den Vater als Fünfjähriger, die Mutter stirbt vier Jahre später. Der neunjährige Waisenknabe studiert Nautik, dann bestimmt ihn seine Taufpatin zum Kaufmann, wozu er ungefähr genau so paßt wie Heine zum Buckskinhändler. Ein prometheischer Mensch, dessen Blut singt und klingt, der durch und durch Dichter ist, der läßt sich nicht von irgendeiner Erbtante durch Geld ködern, und der wird sich selber und seiner eigensten Bestimmung nicht untreu.

Arm wie eine Kirchenmaus wandert der Achtzehnjährige nach Madrid. Dort wird er eine Art Lohnsklave. Apollo schreckt diesen fanatischen Jünger durch Hunger und Nöte aller Art; durch Kräfteverfall und Schwindsucht; aber je elender es ihm geht, desto fruchtbarer wird er, gleichwie jene Proletarier, deren Fruchtbarkeit im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Armut steht. Der Einundzwanzigjährige wird Schreiber und bezieht das Jahresgehalt von 535 Mark. Geld genug für einen so ätherischen Dichter, der an Magenverengerung leidet! „Es gibt wohl kaum einen Dichter, der die widerwärtigsten Verhältnisse des Lebens in solchem Maße ausgekostet hat wie

Becquer, und nie ist das stolze Flügelroß der Poesie mehr zum stumpfnüstrigen Ackerpferde des plattesten Broterwerbs, zum Schindergaul erniedrigt worden." In der Tat, alle seine Pläne scheitern, alle seine Hoffnungen schlagen fehl; mit seltener Hartnäckigkeit verfolgt ihn sein Unstern. Aber keine Angst, geliebter Leser, ich will keine Sammlung für den armen Dichter hier eröffnen; denn der Dichter hat uns den Gefallen getan, bereits 1870 zu sterben. Noch keine 35 Jahre alt, drückte sich dieser Schlauberger ... und es wäre doch so hübsch gewesen, wenn er die Siebzig erreicht hätte und wenn man ihn erst dann — wie das allerorten so üblich ist — gefeiert und gleich begraben hätte. Das war sein Pech, daß er alles immer anders machte als die anderen, und daß er den Leuten stets das Programm verdarb. Sammeln können wir also nicht mehr für ihn, aber feiern können wir ihn. Der Biograph tut es so: „Wohl fand er für all die Bitternis, die er bis zur Neige auskostete, als echter Künstler Trost und Erhebung im Studium, und für all die aufreibende Arbeit ward ihm als Lohn das himmlische Geschenk zuteil, Lieder zu dichten ... Gewissermaßen zum Ersatz für sein freudenarmes Leben verklärte der Genius der Dichtung seine ‚Legenden' mit dem Glorienschein unvergänglicher Poesie und verlieh seinem Namen die Unsterblichkeit."

Das alte Lied; aber ist es nicht immer wieder

furchtbar nett? Der Dichter hungert sich zu Tode: dafür machen wir ihn hinterher „unsterblich". Es kostet ja nichts. Aber der Dichter selber hat der Menge, die sich behaglich ihren satten Bauch streichelt und die ihn nur mit „Nachruhm" sattmachen wollte, die furchtbaren Worte entgegengerufen: „Ruhm ... Liebe ... Dichtung ... alles ist Lüge, elende Lüge, ein leeres Phantom." Und seine letzten Worte waren: „Alles ist vergänglich."

Er wußte also Bescheid, gerührter Leser, und wir wollen jetzt nicht heucheln und so tun, als ob uns sein Schicksal sonderlich naheginge. Nein, wir wollen keine Sekunde lang um den mausetoten, verhungerten Dichter weinen. Wir wollen uns vielmehr freuen; denn er hat uns manches schöne Buch hinterlassen, unter denen die „Legenden" den ersten Platz einnehmen.

Ein Mönch könnte diese spukhaften Geschichten geschrieben haben, der sein deutsches Gefühl mit dem Firnis spanischer Kultur bekleidet; der zwischen inbrünstiger Frömmigkeit und tiefem Aberglauben etwa die Mitte hält und in dem der Dichter stärker ist als der Mönch. Durch diese Kreuzung zweier Kulturen kommt eine Stimmung heraus, die zuweilen an einen spanisch gewordenen Poe oder d'Aurévilly erinnert. Er hat Stellen, die Hoffmann geschrieben haben könnte oder Brentano, und andere, die ihm sicher keiner nachschreibt. Er ist in jeder Zeile echt und von starker

Stimmungsmacht. Er bevorzugt das Gespenstige und Düstere, das Romantische und Mystische, und wenn der spanische Kopf und das deutsche Herz zusammenarbeiten, werden ganz außerordentliche Wirkungen erzielt, die künstlerisch und dichterisch neu sind und einen starken Eindruck hinterlassen. Gewiß ist: wer gern Poe oder Villiers liest, wird in jeder Weise bei diesen schönen „Legenden" auf seine Kosten kommen.

Vagabunden

Seit Gorki mit seinen Dieben und Schmugglern, Bettlern und Landstreichern, Säufern und Verbrechern, Dirnen und anderem Gelichter in der Literatur einen solch unbestrittenen Erfolg davongetragen hat, sind sehr viele Unberufene und wenig Berufene entstanden, die dieses tagesscheue Gesindel ebenfalls in die höheren Sphären der Poesie heben wollten. Man vergaß freilich oder übersah, daß es nicht nur das „Milieu" war, das Gorkis Gestalten so populär gemacht hat; seine Strolche wirkten vielmehr durch eine gewisse philosophische Tiefe und eine majestätische Wurstigkeit, kraft deren sie das Leben der Spießbürger mit erhabenem Gleichmut belächeln konnten; sie wirkten durch etwas königlich Freies und Großes, das hinter ihren übelriechenden Lumpen lebte. Das waren keine Vagabunden im landläufigen Sinne, die glücklich sind, wenn sie ihr jämmerliches Nachtlager in der elenden Herberge bezahlen können; das waren vielmehr in Lumpen maskierte Königstiger, die ungebunden durch die Steppe streiften und die verächtlich auf den Bourgeois herabsahen, der am Rubel klebt. Fast alle waren sie von Haus aus Philosophen, mehr oder minder blasiert, mehr oder

minder zynisch, mehr oder minder apathisch gegenüber den Schicksalsschlägen des brutalen Lebens; gescheiterte Idealisten; Pessimisten aus Idealismus; schiffbrüchig gewordene Kolumbusse, die alle eine neue Welt zu entdecken hofften; lebendige Wracks; Ruinen einstens hochstrebender Bauten; verkrüppelte und verstümmelte Torsi schön angelegter Menschen. Dieses Gorkische Gesindel, das in Schnapshöhlen sein Leben verrauchte, vertrank und verluderte, besaß doch noch menschliche Züge im besten Sinne. Denn dieser Abschaum, der immer noch Edles genug in sich barg, war schon durch das viele Leiden geadelt; auch diese „Helden" kämpften und stritten um Menschliches und Übermenschliches wie alle leidenden Seelen. Sie pesteten nach allerlei Unreinlichkeit, und dennoch war man ergriffen von ihren hilflos gestammelten Worten, aus denen man den Aufschrei der erschreckten menschlichen Seele vernommen hatte. Man war ergriffen, weil Gorki ihre Schicksale wirklich gesehen und lebendig darzustellen vermocht hat.

Das kann man von Hans Eschelbachs Figuren nicht behaupten, der in seinen Erzählungen „Die Armen und Elenden" sich als ein sehr schlechter Gorkikenner erweist, wenn er da ein wenig emphatisch behauptet: „Ich bin nicht der Dichter der Armen und Elenden, wie Maxim Gorki es ist, der uns oft nur den Sumpf und nirgends das rettende Ufer zeigt. Was mich von den russischen

Dichtern unterscheidet, ist meine felsenfeste Überzeugung, daß die Sehnsucht nach dem Guten auch in dem schlechtesten Menschen still weiterglimmt." Nein, hierin unterscheidet sich Eschelbach durchaus nicht von Gorki, der nicht eine Gestalt geschaffen hat, in der „die Sehnsucht nach dem Guten" nicht elementar durchbräche; was Eschelbach von Gorki unterscheidet, sind leider die dichterischen Qualitäten. Es ist vor allem die Gestaltungskraft, die bei Eschelbach, verglichen mit der Gestaltungskraft Gorkis, die eines hilflosen Kindes ist gegenüber der eines Giganten. Aber sieht man von diesem herausgeforderten Vergleich zweier so inkommensurabler Größen ab, so erkennt man gern Eschelbachs Wärme an und sein pastorenhaftes Mitleid, das er den Elenden entgegenbringt, und man bestätigt ihm sein Bekenntnis: „Es ist nicht die Jagd nach einem neuen frappierenden Stoff, sondern es ist die Liebe zu den Verkannten und Ausgestoßenen, die mich in die Winkelgassen, in die Kellerwohnungen oder in die Dachkammern zu den Schwachen, Kranken und Flügellahmen, zu den Stiefkindern des Lebens treibt."

Das ist menschlich schön, und die Pastoren allerorten haben denselben ethischen Trieb. Oder sollten ihn doch haben! Aber mit Dichtkunst hat das nichts zu tun. Wäre Gorki als Mensch selbst ein eiskalter Schurke, so würde er doch dichterisch himalayahoch über Eschelbach stehen.

Dürfte man ein poetisches Werk nach den Gefühlswerten messen, die der Dichter darin verschwendet, so wäre selbst Kurt Leberechts Roman „Der große Vagabund", in dem sich Wahrheit und Dichtung mischen — es ist wohl mehr Autobiographisches als Dichterisches darin! — und der, obwohl ganz aus dem Fond der eigenen und inneren Erlebnisse geschöpft, bei weitem nicht das hält, was der — Verleger versprochen hat, ein wesentlich bedeutsameres Buch. Der Verfasser, der dies Buch 25 Jahre alt schrieb, hat ein überaus buntes und an Schicksalsfällen reiches Leben hinter sich. Poesie ist es ihm aber noch nicht geworden; als Dokument schätze ich es indessen, obwohl es schlecht geschrieben und sehr schlecht in technischer Beziehung ist. Aber ich suche in dem Dokument eines Landstreichers kein poetisches Meisterwerk. Hier wird recht und schlecht erzählt, wie ein Mensch von den eigenen Sippen und Verwandten um ein Nichts ins Gefängnis geworfen wird, welche seelischen und physischen Qualen er dort aussteht, und wie er, einmal im Kerker gewesen, in der menschlichen Gesellschaft nirgends mehr eine Reede offen findet, in der er Anker werfen oder landen könnte. Man sieht vielmehr, wie ihn diese menschliche Gesellschaft, deren unschuldiges Opfer er ist, immer wieder ausstößt, wie sie ihn zum Bettler und Strolch, zum Krüppel werden und auf der Landstraße elend wie ein Vieh umkommen läßt.

Der Verleger schließt seinen Begleitbrief: „Da der Verfasser schon mehrmals im Gefängnis gewesen war, und es ihm nicht gelang, sich emporzuarbeiten, auch ein Gesuch an den Kaiser nun keinen Erfolg mehr hatte, fälschte er seine Papiere und erhielt eine Stelle als Schreiber, die er fast so lange bekleidete, wie alle vorherigen zusammen. Er wird voraussichtlich noch viel und Gutes leisten." Das ist ein Wechsel auf die Zukunft, und die Erfahrung lehrt, daß die Wechsel in der Literatur noch weniger eingelöst werden, als im täglichen Leben. Wir werden diesen Wechsel nicht präsentieren, es sei denn, Leberecht lernt dichterisch zu gestalten, wie ihm bisher das Leben zerronnen ist; plastisch darzustellen, was er erst mit tastender Hand ungefüge beschrieben hat. Denn das Leben, das jeder lebt, ist ein Märchen, das irgendwann beginnt — es war einmal ... — und von dem man nie weiß, wie bunt und unglaubhaft es sich entwickeln und wie dunkel und wo es einst enden wird. Es wiederzuerzählen, ist eine leichte Kunst, die fast jedermann kann; es zum Kunstwerk zu erheben und das geheimnisvolle Symbol zu deuten, durch das es ausgedrückt werden soll, ist die Sache des auserwählten Dichters. Das ist Kurt Leberecht nicht.

Auch Gerard van Hulzen ist kein Dichter. Ich sehe in ihm vielmehr einen Maler, der die impressionistische Farbenskala beherrscht, der die

kleinen Elendsbilder der holländischen Großstadt virtuos und geschickt hinwirft; aber seine „Vagabunden“ erwecken keine Resonanz, und sie haben nur die soziale Perspektive, aber nicht die Perspektive des reichen Lebens. Man ist, wofern man noch nicht ganz blasiert ist, von diesen Skizzen aus dem Leben der holländischen Parias gerührt, zuweilen angewidert, zuweilen belustigt; aber nie erschüttert. Gewiß, man sieht diese Bettelkinder, diese angehenden Dirnchen und Diebe, diese künftigen Kandidaten des Galgens und des Zuchthauses; man sieht auch diese alten, abgestumpften, im Elend hartgekochten Bettler und Gauner; es ist eine starke realistische Kunst an sie verschwendet; aber zu dem Gefühl, daß in van Hulzen ein besonders empfindender Künstler lebe oder daß aus ihm ein bedeutender Dichter spräche, bin ich nicht gekommen.

Wieder einen anderen Typus lernt man in F. A. Helmers „Roman eines Strolches“ kennen. Aus diesem sehr interessanten Menschen spricht eine Weltanschauung, in der sich der ungebundenste Haß der Unterklasse gegen die besitzende Klasse explosiv austobt; in der ein wilder Schmerz rast über die Unzulänglichkeit aller menschlichen Einrichtungen, und in der sich die zynische Verachtung des ewig Unterdrückten gewaltsam Luft macht.

Der Arzt eines Zuchthauses erhält auf seine Bitte das Manuskript eines Strolches, der wegen

Mordes erst zum Tode verurteilt und dann zu lebenslänglichem Zuchthaus begnadigt wird. Es scheint, daß das Manuskript echt ist, daß es sich nicht um eine der beliebten Fiktionen handelt. Denn die Orthographie und die deutsche Sprache führen einen wahren Hexentanz hier auf. Trotzdem spricht aus dem Buche ein wirklicher Dichter. Er erzählt die Geschichte einer ledigen Magd, die ein Kind mit sich herumschleppt und die schon glücklich ist, wenn sie bei einem geizigen Bauern nur Arbeit und Brot für sich und ihr Kind findet. Daß man ihr keinen Lohn für ihre schwere Arbeit gibt, weil man noch ihr Kind auf dem Halse hat, ist selbstverständlich. Eines Tages aber ist das Kind verschwunden. Tagelang, nächtelang sucht die verzweifelte Magd ihr Kind, rennt von einem Dorf ins andere, erleidet Schmach und Hohn, lädt Schimpf und Schande auf sich, aber ihr Kind findet sie nicht. Ein Handwerksbursche, der ihr auf der Landstraße begegnet, nimmt sich ihrer an. Zwei weltverlassene Menschen, fliegen sie einander zu, und er, der grundgütige Sozialdemokrat, wird ihr Leidensgenosse. Er wird Knecht bei demselben Bauern, bei dem die Magd in Arbeit steht — nur, um ihr bei der Suche nach dem Kinde helfen zu können. Endlich findet man das Kind in der Jauchegrube ... tot. Das Gerücht bringt die Magd ins Gerede, und die klatschsüchtigen Mäuler der Dorfweiber haben bald aufgebracht, die Magd,

„das Luder", habe sich gewaltsam ihres „Bankerts" entledigt, um frei zu sein. Sie kommt in Untersuchungshaft; da ihre Unschuld sich aber bald erweist, wird sie freigelassen. In wundervoller Keuschheit gibt sie sich nun ganz dem geliebten Handwerksburschen hin, der in der ersten glücklichen Nacht des ersten Zusammenseins stirbt.

Bis auf diesen Schluß, der sehr gewaltsam herbeigeführt ist, hat die Geschichte eine ungemein straffe und dramatische Komposition. Alle Gestalten, diese ewig betenden, knickerigen Bauern, die mit dem einen Auge in den Himmel und mit dem anderen in die Börse schauen, die sich — selbst eine Art Rindvieh — mehr um das Vieh als um die Menschen kümmern, diese Weiber, die vor Neugier schier umkommen und Getratsch nötig haben wie die Unke den Sumpf, alle diese Menschen sind ungemein lebensvoll dargestellt und zuweilen mit wunderbar feinen, psychologischen Zügen ausgestattet. Nur dort, wo der „Strolch" Pfaffen schildert, Gendarmen, Richter, mit einem Worte: die hohe Obrigkeit, da wird er parteiisch, und er schreibt dann nur mit Galle, während er sonst mit seinem Herzblute schreibt. Aber auch das ist erklärlich. Man kann vom Freiwild der Landstraße, vom Handwerksburschen, gegenüber dem Gendarmen, seinem geborenen Feinde, billigerweise nicht mehr Objektivität verlangen, als sie der Hase gegenüber

dem Jagdhunde hätte. Gleichviel aber, ob die Geschichte nun wirklich von einem Strolche herrührt, oder ob auch dieser Rahmen nur eine glückliche Erfindung ist, das Buch ist jedenfalls schon durch seine starke Subjektivität sehr fesselnd, und wer die Welt einmal kennen lernen will, gesehen durch die Augen eines Entgleisten, wird sich nicht enttäuscht finden.

Hans Ostwald, der sich der Helden der Landstraße ganz besonders angenommen hat, ist über seinen Roman „Vagabunden" nicht mehr hinausgewachsen. Was er seitdem veröffentlicht hat, zeigt weniger einen Dichter, als einen etwas nüchternen Schilderer mit einer starken Vorliebe für Statistik und ähnlichem unfruchtbaren Krimskrams. Zu seinem eigenen Schaden und um sich selbst zu hemmen, hat er sich in einer kleinen Spezialität zu einer Autorität emporgeschrieben, hat immer wieder und immer wieder Dirnen- und Zuhältertum beleuchtet, hat Skizzen im Argot der Pennbrüder veröffentlicht, und manche tristen Bilder aus der Herberge mit wenig künstlerischen Mitteln gezeichnet. Aus der Menge seiner Schriften, die sich ausnahmslos mit der Hefe der menschlichen Gesellschaft beschäftigen, ragt dieser sein erster Roman „Vagabunden" als das beste und eindrucksvollste Werk empor, das freilich — gegen Gorki gehalten — immer noch stark verblassen muß. Aber wenigstens ist in diesen „Vagabunden" doch ein echter Herzens-

ton und manche realistische Szene, die im Gedächtnis des Lesers nachhaltige Spuren zurückläßt. Diese bettelnden Zugvögel sind gesehen und gestaltet. Mensch und Landschaft sind durch das Temperament Ostwalds gegangen und zeigen Züge seines Wesens. Hier wird gehungert, gefroren, gelumpt, gejohlt und geweint. Hier ist ein wahres Kaleidoskop von Elend, Erniedrigung, Schmach, Unbill, Verkommenheit, Laster und Torheit. Von besonders eindringlicher Kraft ist jenes Kapitel, in dem Ostwald unsere moderne Gerichtsbarkeit (das Schöffengericht) an lebenden Menschen exemplifiziert; hier, aber auch nur hier, wird Ostwald zum Satiriker, der durch Knappheit bedeutend, ja geradezu mitreißend wirkt und in wenigen Worten mehr sagt, als er in manchem seiner Bücher gesagt hat.

Charakteristisch für alle diese Vagabundendichter ist freilich, daß sie sich gern mit Gorki vergleichen. Denn seit Gorki Weltruhm errungen hat, entdeckt plötzlich jedes Land seinen Gorki. Diese Dichter begnügen sich nicht zu sagen: ich heiße Leberecht, ich van Hulzen, sondern: Eschelbach übertrumpft Gorki; Leberecht ist „beinahe bedeutender als Gorki", und Hulzens Buch hat ihm „den Beinamen des niederländischen Gorki erworben".

Warum?

Van Hulzen hat das mit Gorki gemeinsam, „daß er Autodidakt ist und sich ebenfalls mühsam

und unter Entbehrungen mancherlei Art emporarbeiten mußte"; Ostwald dies: daß er sich, wie Gorki, nach Handwerksburschenart auf der Landstraße umhertrieb, wo er die Entwurzelten und Gedemütigten kennengelernt hat; Leberecht: daß er, wie Gorki, im Gefängnis gesessen und Hirtenknabe war, Knecht, Laufbursche, Bureaudiener, Schuhmacher- und Maurerlehrling, Kellner, Hafenarbeiter, Fabrikarbeiter, Hausknecht.

Keiner hat aber dies mit Gorki gemeinsam, daß er ein echter Dichter wäre und auf so selbstsicheren und eigenen Füßen stünde. Sie sind Dichter von Gorkis Gnaden, aber nicht von Gottes Gnaden.

Das Werk von Harry Franck „Als Vagabund um die Erde" hat nichts mit Literatur und nichts mit Kunst zu tun. Es ist auch keine Reisebeschreibung im gewöhnlichen Sinne. Es ist, wenn man will, nichts weiter als ein großer Energiebeweis und als solcher freilich erzieherischer und wertvoller als manches Werk schöngeistiger Art.

Harry Franck hatte sich eines Tages gegen die traditionelle Ansicht aufgelehnt, daß man die Welt nur sehen könne, wenn man mit den nötigen Mitteln versorgt sei. Das sollte aber keineswegs heißen, daß man sich durch Bettelei, Diebstahl, Raub oder Betrug durch die Welt bringen müsse, denn schließlich sind auch diese Arten des Vorwärtskommens allgemein in Übung. Harry Franck

wollte sich die Mittel für seine fünfzehnmonatige Vergnügungsreise um die Erde durch seiner Hände Werk erwerben, also auf die schwerste Art überhaupt. Seine Ausrüstung war nicht sehr groß; sie bestand meistens in den Kenntnissen des Französischen, Deutschen, Spanischen, Italienischen und selbstverständlich der englischen Muttersprache. Im übrigen trat er seine große Reise an ohne Geld, ohne Waffen, ohne Gepäck, ohne Proviant. Er hatte nichts bei sich als seinen Kodak, dem wir die 65 Abbildungen aus allen Weltteilen verdanken, mit denen das umfangreiche Buch ausgestattet ist.

Was Franck auf seiner Reise erlebt hat, grenzt nie an das Wunderbare, wohl aber war die Widerstandskraft, die er bewiesen, die äußerste Leistung, die sich ein Mensch abringen konnte. Denn wenn auch nichts Erstaunliches an dem Buche ist, so ist doch die Assimilationsfähigkeit des Wanderers an alle Sitten und Bräuche, an alle Lebensweisen, an jede Art von Speise und Trank und mehr noch von Hunger und Durst bewundernswert. Was Franck uns schildert, das hat der Kinematograph, soweit es landschaftlich oder völkerpsychologisch von Interesse ist, bereits oft den eingesessenen Philistern vor Augen geführt: Die Dschungeln oder das Meer, indische Städte, afrikanische Wüsteneien, chinesisches Leben, ägyptische Häfen, morgenländische Visionen, Tempel, Moscheen, Bettler, kurz, das ganze bunte Ge-

wimmel des Erdenrunds. Aber was niemand anders so darstellen konnte, das ist die eherne Physiognomie des Willens, die uns überall aus dem Buche anblickt. Darum halte ich es auch für ein Buch, das man jungen Menschen in die Hand geben soll, aus denen man Männer machen möchte. Man erlebt hier nicht jene listigen Tricks der Conan Doyle-Helden, nicht jene wilden Phantasien, von denen niemals eine Brücke in die Welt der Wirklichkeit führt. Aus diesem Buche brüllt die irdische Wirklichkeit. Und diese Wirklichkeit ist oft schön über die Maßen und einsam bis zur Qual, wunderlich wie ein Traum und hart bis zur Unerbittlichkeit; sie entfesselt alle Talente und Begabungen, die im Menschen schlummern.

Man ist in fremder Wüstenei und lechzt nach einem Trunk und giert nach einem Bissen. Man hat seit dreißig Stunden nichts gegessen; indessen das tut nichts. Der Durst ist schlimmer. Aber Hunger und Durst machen findig.

Oder man sieht sich plötzlich fünfzig wilden Menschen gegenüber, die unser Leben bedrohen. Man ist allein und hat keine anderen Waffen als seine Fäuste. Da heißt es: sich retten oder sterben.

Oder: Wir haben Jura und Nationalökonomie studiert und haben es zu Hause immer sehr hübsch gehabt. Wir sind guter Leute Sohn. Aber jetzt sind wir bereits vierzig Wochen unter-

wegs; unsere Kleidung besteht fast nur noch aus Lumpen; im übrigen: in den Dschungeln Indiens kommt man mit allen soziologischen Kenntnissen nicht weiter. Es heißt rasch umlernen und von heute auf morgen Meister aller Handwerke sein. Dann sind wir heute Schreiber, morgen Zirkusclown, am nächsten Tage Hausknecht, dann Schreiner oder Schlosser und Viehhirt, wir sind bald Zimmermann, bald Schmied, bald Schuhmacher und Wagenputzer, Tapezierer und Maler, — kurz, wir machen alles aus uns, wenn der Augenblick uns zwingt, alles zu sein. Denn der Magen, dieser furchtbare Tyrann, fordert gebieterisch sein Recht.

Bei alledem sind wir stolz, und wenn es uns noch so jämmerlich geht, wir betteln nicht, lassen uns nichts schenken und leben nur von unserer eigenen Hände Arbeit, bis wir nach fünfzehn Monaten, gehörig braun gebrannt und abgerissen, sehnenhart und das Hirn befruchtet und von einer Unzahl großer Eindrücke beschwert, in das Vaterhaus zurückkehren.

Gleich möchte man die Feder fortwerfen und hinausfliehen ins freie Land, möchte den Lockungen dieses reichen, in jeder Zeile wahrhaften Buches folgen, das die Sehnsucht nach den goldenen Weiten so stark in uns auszulösen vermochte. Denn irgendwo in einem versteckten Winkel unseres Herzens sind wir alle solche Vagabunden, die, losgelöst von allen Konven-

tionen und Lügen, in die Welt hinauswandern möchten, um uns, wie Antäus, aus der unmittelbaren Berührung mit der Erde neue Kräfte zu holen.

So sagt es Gorki einmal: „Oh, es liegt etwas Verlockendes und Hinreißendes in diesem freien Stromerleben — es läßt den Menschen nicht mehr los, wenn er einmal seinen Reiz gekostet, und verschlingt ihn förmlich. Es ist so angenehm, sich ganz frei zu sehen von jeder Pflicht und all den kleinen Fesseln und Strickchen, die das Wesen des Menschen niederhalten, solange er unter seinesgleichen lebt, frei von all den Jämmerlichkeiten, die sein Leben in dem Maße bedrücken, daß es ihm schon nicht mehr zur Lust, sondern zur Last wird. Was scheren mich Anstand und Herkommen und diese ganze Komödie der sogenannten Umgangsformen, die mich zwingen, jemandem guten Tag zuzurufen, dem ich lieber die Pest wünschen würde, und mich hindern, einen Schurken oder Dummkopf beim richtigen Namen zu nennen."

Man muß in der zivilisierten Gesellschaft geboren sein, um es sein Leben lang geduldig innerhalb derselben auszuhalten und nicht ein einziges Mal den Wunsch zu empfinden, irgendwohin aus der Sphäre all dieser lästigen Bedingungen zu entfliehen, all der giftigen kleinen Lügen, die durch die Macht der Gewohnheit Gesetzeskraft erlangt haben, aus dieser Sphäre

krankhafter Eigenliebe, idealen Sektiertums, allgemeiner Unaufrichtigkeit — mit einem Wort, aus all dieser nichtigen Nichtigkeit, die das Gefühl abstumpft und den Verstand korrumpiert. Keine gesunde Natur vermag unsere „Kultur" in größeren Dosen zu sich zu nehmen, ohne von Zeit zu Zeit den lebhaften Drang zu empfinden, aus ihrem Rahmen herauszutreten und sich von der allzu komplizierten Struktur und krankhaften Verfeinerung dieser Lebensweise zu erholen.

In diesem Sinne ist auch Francks Buch eine Erholung, es ist eine billige und angenehme Wanderung durch alle Länder der Erde, die man freilich ein wenig durch die Augen eines fremden Schilderers sieht, aber durch Augen, die scharf beobachten und Beobachtetes darstellen können, ohne im Guten oder im Bösen zu übertreiben. Es ist mit einer wohlwollenden, ruhigen, beinahe geschäftlichen Sachlichkeit geschrieben, und ab und zu werden kleine, ironische Lichter aufgesetzt. In keiner Zeile erhebt es sich zur Dichtung oder zum Kunstwerk, so sehr spiegelt es das klar geschaute Leben — und nichts als das.

In fast allen vorgenannten Büchern werden diese Betrüger, Schufte, Hochstapler, Falschspieler, Vagabunden, Entgleisten, alle die Ritter der Vorurteilslosigkeit und die wirklichen Zertrümmerer der gesellschaftlichen Moral, die ihr Heim bald in einer Villa und bald im Zuchthause aufschlagen, mit einer Note gütiger Voreinge-

nommenheit geschildert. Die Dichter nehmen alle Partei für diese Elenden und suchen den Grund der Verkommenheit ihrer Helden in der Konstruktion unseres Gesellschaftslebens, das durchweg verdammt wird.

Man kann diese Menschen aber auch humoristisch auffassen, wie Dickens, tragisch wie Dostojewski, komisch wie Shakespeare; man kann sie als eine Art kräftiger, brutaler Tiere betrachten, wie Johannes V. Jensen, gefährliche Tiere, mit denen man zu rechnen hat, oder endlich, man sieht sie unter dem Gesichtswinkel einer bedauernswerten sozialen Erscheinung, wie Victor Margueritte.

Thackeray hat sie ironisch, sarkastisch oder satirisch dargestellt; aber nie ohne den humoristischen Einschlag zu vergessen. Wenn man seine „Feine Gesellschaft" gelesen hat, in der sich englische Gauner in allen Schattierungen und aus allen Gesellschaftskreisen ein Rendez-vous geben, hat man das Gefühl, eine neue Spezies Galgenvögel kennengelernt zu haben, denen man trotz allem ein gewisses Mitgefühl nicht versagen kann. Das wird freilich nur durch die Schilderungsweise Thakerays hervorgerufen, die — obwohl sie sehr überlegen ist — doch immer mitempfindsam bleibt. Nicht, daß er in Gefühlen schwelgte, wenn er die verzweifelten Schliche und dunklen Operationen dieser Halunken beschreibt; aber es klingt durch alle seine satirischen Hammer-

schläge ein Ton des Mitleids hindurch, der es ihm auch unmöglich macht, seine Helden „schuldig" zu sprechen. Am liebsten gibt er der Gesellschaft selbst schuld, obwohl er nie im eigentlichen Sinne ein Schuldig oder Unschuldig ausspricht. Er hat sogar eine gewisse Freude daran, die Gesellschaft von seinen Strolchen foppen und betrügen zu lassen; er zeigt sie gern denen, die in ebenem Gleise laufen, an Witz und Erfindung, an Talent und Tatkraft überlegen.

Nur eins nimmt er offenbar seinen Galgenstricken übel: wenn sie sich von noch größeren Gaunern bluffen und übertrumpfen lassen (wie etwa in den Geschichten „Die verhängnisvollen Stiefel", „Die Denkwürdigkeiten des I. Yellowplush", „Die Liebesabenteuer des Herrn Deucease"); wenn der Betrüger sich selbst betrügen läßt und zum dummen Teufel wird, empfängt ihn der Autor mit einer unbarmherzigen Lachsalve. Wenn der Hochstapler in dem Augenblick, wo er schon die Million erbeutet zu haben glaubt, von einem raffinierteren Schwindler überlistet wird, der ihm die Million aus der Hand nimmt, läßt ihn Thackeray fallen, wirft den armen Teufel in den Rinnstein und gibt ihn dem Spott preis. Bist du schon ein Lump, dann laß dich bei deinen Lumpereien nicht erwischen. Du darfst meinetwegen stehlen; wirst du aber dabei ertappt, dann soll es dir so elend ergehen, mein Freundchen, wie es die korrekte Gesellschaft wünscht; dann

verfällst du allen Paragraphen des moralischen und staatlichen Gesetzes, und ich selbst gebe dir ein paar hinten drauf. Dann soll dich das Schicksal windelweich hauen. Denn ob du die Hochstapelei zu deinem Beruf erwählst oder eine ehrbarere Laufbahn — sei, was du bist, recht. Erfülle in jedem Falle deine Pflichten als ein ganzer Mann; sei auch als Gauner ein Talent; unterliegst du aber, dann soll dich der Kuckuck holen, ob du nun auf moralischen oder unmoralischen Wegen wandelst. Der Stärkere hat Recht.

Das ist etwa die überlegen-satirische Stellung, die Thackeray seinen Gestalten gegenüber einnimmt.

Weder über den lebhaften Stil, der voller Drolligkeiten ist, noch über die farbenprächtige Charakteristik Thackerays braucht man ein Wort zu verlieren. Er ist so lebensvoll wie Balzac und in seiner Weise nicht minder bedeutend. Ihm fehlt freilich der titanenhafte Zug Balzacs, der der Welt wie ein Koloß gegenübersteht; dafür hat Thackeray mehr Humor. Und obwohl auch Balzac in seiner „Menschlichen Komödie" die Welt im Sinne Thackerays als „feine" Gesellschaft sieht, betrachtet er sie doch mehr als Soziologe und Psychologe, während Thackeray sie als Gesellschaftssatiriker und Humorist schildert, mit der Freude am Kleinen und Kleinsten.

Der Däne Johannes V. Jensen, der es ebenfalls liebt, die „feine" Gesellschaft zu schildern, hält

sich mehr an die Linien der feinsten literarischen Kolportage. Er stellt seine Menschen in „Madame d'Ora", in „Das Rad" u. a. in ein Milieu, in dem der Verbrecher gezwungen ist, all seine Intelligenz, all seine Kraft zu konzentrieren, so daß man bei ihm so etwas wie den Typus des Nietzscheschen Verbrechers kennenlernt, der der Stärkere ist und der infolgedessen auf seine Verbrechen stolz ist. Jensens Verbrecher bauen schwindelnde Lügengebäude auf, voller Winkel und Labyrinthe, in denen sich kein Fremder auskennt. Sie gehen, wenn man das Paradoxon gelten lassen will, offen und gerade auf ihr Opfer los, weil es ihnen dann mehr Freude macht, es zu verschlingen. In seinen „Exotischen Novellen" führt er uns nach China und Japan. Er zeigt uns den zum Zugtier herabgewürdigten, verkommenen Kuli, der, in seiner Lebensweise primitiv wie ein Esel, in seiner verschrumpften Seele dennoch die heftigsten Begierden und Leidenschaften birgt; der aus Rache um ein Nichts zum viehischsten Mörder wird. Oder er schildert betrunkene Matrosen in den Höhlen williger Geishas; namenlose Menschen, die einander ihre Pässe und Stellungen rauben. Oder er beschreibt die Manipulationen amerikanischer Bauernfänger, die in den Hinterzimmern versteckter Kneipen einen mißglückten Feldzug auf den Geldbeutel des harmlosen Fremden mit dem Revolver beenden.

Unter diesen Geschichten, in denen alle wilden Leidenschaften losgelassen sind, gibt es indessen eine Erzählung, „Der kleine Ahasverus" betitelt, die zu den packendsten gehört, die die neuere Erzählungsliteratur besitzt. Er schildert zwei verwaiste kleine Judenkinder, deren Eltern während der russischen Judenverfolgungen nach Neuyork ausgewandert sind. Der Vater, der in der neuen Welt an irgendeiner lebhaften Ecke seinen Hausiererkram feilbietet, wird gelegentlich eines Streiks totgedrückt, und die Mutter, die durch diese Katastrophe den letzten Halt und die kümmerlichen Reste ihrer Hoffnung verloren hat, stirbt vor Hunger. Das letzte Eßbare, das sie besitzt, eine Zwiebel, gibt sie ihren weinenden Kinderchen in die Hand und schickt sie auf die Straßen Neuyorks: „Geht heim!" ist ihr letztes Wort. Kein Segen, keine Brotkrume, nichts als dieses fürchterliche „Geht heim nach Rußland", aus dem eine Welt der grauenvollsten Enttäuschungen spricht. Und der Fünfjährige wandert mit der Zweijährigen weinend los, Straßen auf und nieder, an Millionen gleichgültiger Menschen vorüber, durch tausend Fährnisse, bis man beide endlich ermattet aufliest und ins Kinderasyl bringt.

Hier hat Jensen das Symbol des Ahasver in einer kurzen Erzählung gegeben, die gewaltiger ist als alle Ahasvergeschichten, die ich kenne. Wir haben Jensen schon immer als einen Dichter

geschätzt, der neue poetische Werte, neue Bilder, neue Symbole schuf, der mit einer erstaunlichen Kraft der Charakteristik ein tiefes Gefühl verbindet und der die Gabe besitzt, unser Herz um und um zu kehren, — nie aber hat er so menschlich zu uns gesprochen und in einem so großen, eindrucksvollen Gemälde.

Das Ahasvermotiv ist eines jener poetischen Symbole, das in den Literaturen aller Völker heilig gehalten wird und am häufigsten wiederkehrt. Über die Jahrhunderte hinweg reichen die Dichter dies Motiv einander zu. Ob dieser Ahasver als Jude, Flüchtling, Vagabund oder Pilger bezeichnet wird, ist ohne Belang. Es ist die große Heimatlosigkeit, von der die Dichter singen; es ist das verlorene Paradies, das diese nimmermüden Wanderer suchen, und in jedem Menschen lebt etwas von dieser rastlosen Sucht, die in die unbekannte Ferne treibt, in der man das Paradies zu finden hofft.

V.
Weib und Kind

In eurem Namen, Mutter, die ihr thront im
Grenzenlosen, ewig einsam wohnt und doch gesellig.

Goethe

Die geistige und politische Entwicklung des Weibes

Es ist noch gar nicht so lange her, seit man die Seele der Frau in ihrer ganzen Tiefe erkannt und in der Literatur gewürdigt und beschrieben hat. Da man früher nie die Möglichkeit erwog, daß auch das Weib alle edlen und großen Eigenschaften, die man nur dem Manne zuerkannt hatte, in sich tragen und hegen könne, gab man sich erst gar nicht die Mühe, das Leben ihrer Seele zu erforschen. Die Frage wurde noch nicht einmal laut, ob sie überhaupt eine Seele habe.

In den Uranfängen der Kultur hatte das Weib nur als Fortpflanzungsobjekt Daseinsberechtigung. Es war des Mannes niedrige Sklavin, die vom Gatten — dem Priester des Hauses, eine Art Halbgott — gepeitscht, geschunden und getötet werden durfte, ohne daß dieser eine entsprechende Strafe zu erdulden gehabt hätte. Das Weib war Sacheigentum des Mannes im niedersten Sinne des Wortes, folglich konnte er es verborgen, verschenken, verkaufen, aus Gastfreundschaft fremden Reisenden anbieten, und wo dies Anerbieten ausgeschlagen wurde, galt es — wie im alten Griechenland — geradezu als Beleidigung.

In Indien reicht dieser Begriff des Weibes als eines Sacheigentums bis zum Tode des Mannes. Zugleich mit den anderen Lieblingsgegenständen, Lieblingspferden usw. wird auch die Witwe verbrannt.

In China nehmen die Frauen noch gegenwärtig eine sehr untergeordnete Stellung ein.

Die spartanischen Ehegesetze des Lykurg sind im wesentlichen von den Anordnungen eines Gestütdirektors nicht zu unterscheiden.

Später, als das Weib seine Schönheit erkannt hatte und nunmehr seine Reize gegen das Geschlecht der Männer auszunutzen verstand, ward es ehrgeizig. Im Hinblick auf ihre Schönheit stempelte die Kirche Aspasia, Lais und Cleopatra zu Fürstinnen der Hölle. Seine ersten Lorbeeren errang das Weib in der Glanzzeit des Hetärentums. Als öffentliche Dirne ward es zur Heiligen ernannt, und es entspannen sich bittere Kämpfe um seinen Besitz. Nur die Hetären wurden verwöhnt; sie waren es, die Ruhm und Reichtum errangen. Sie waren es, die die Edelsten und Vornehmsten der Nation, die Philosophen und Staatsmänner zu ihren Füßen sahen und von den Dichtern in unsterblichen Liedern besungen wurden. Die braven Mütter ermahnen darum auch ihre Töchter, niemals in die schlechten Manieren der Ehefrauen zu verfallen, nicht laut zu schreien, nicht unmäßig zu essen oder zu trinken usw.

Die Ehefrau war ein geistig gering geschätztes Inventar des Hauses, mehr Gefangene als Herrin, und Plutarch versichert in seiner „Abhandlung über die Liebe", daß zwischen Mann und Weib Liebe unmöglich sei.

Wieder später ward das Weib ein willenloses Objekt, um das die Männer unter sich in bitteren Fehden verhandelten — eine barbarische Form des Werbens, die noch heute in unserem Duell fortbesteht — und als der Stärkere naturgemäß siegte, war das Weib noch stolz darauf, Hetäre des Stärkeren sein zu dürfen. Es hatte noch keine geistige Selbständigkeit und fühlte noch nicht die Größe der Erniedrigung, die darin lag, nicht frei wählen zu dürfen, sondern sich wählen lassen zu müssen. Mit physischer Kraft machte sich der Mann allezeit das Weib und des Weibes stumpfen Willen untertan, und auch die Denkenden aller alten Völker betrachteten das Weib als etwas gänzlich Untergeordnetes, aber als etwas Gefährliches zugleich. Denn man sah nur, daß es überall direkt oder indirekt Unheil angestiftet hatte. Es war die Quelle der Bosheit, Verderbnis der Seele, Fahne der Hölle, Auge des Teufels, Pfeil des Satans, Verleumderin der Heiligen, Herberge der Schlangen, wütende Ziege, verheerender Nordwind, ein unbändiges Tier.

Den Untergang des Paradieses warf man Eva vor. Moses verbot den Weibern ihres Leichtsinns halber den Eid. Dalila verriet den Giganten

Simson, und Salomo hatte gesagt, das Weib sei bitterer als der Tod. Hippokrates versicherte, die Bosheit sei dem Weibe direkt angeboren. Cicero rächte sich an seinem Feinde, indem er ihm seine böse Schwester zur Gattin gab. Philipp von Macedonien beteuerte, der schlimmste Krieg, den er zu führen gehabt habe, sei der gegen seine Gemahlin Olympias gewesen. Cato verstieß sein Weib. Hesiod glaubte, das Weib sei zur Strafe des Menschengeschlechtes geschaffen. Sokrates — der allerdings besonders böse Erfahrungen gemacht hatte — sagte, die Quelle aller Übel sei das Weib, und der heilige Chrysostomos hielt kein wildes Tier für so gefährlich wie das Weib. Origines hielt die Frauen für des Teufels Waffen, und der heilige Augustin verachtete sie vollkommen. Um Helenas willen bluteten Tausende, brannte Troja. Penelope war schuld an einer ganzen Odyssee voll Jammers. Martial begriff es nicht, wie man zuweilen auch eine gute Frau finden könne.

In den Chorinterbriefen heißt es, es sei dem Menschen gut, daß er kein Weib berühre. Der heilige Ambrosius meint, Eheleute müßten voreinander erröten. „O Liebe!“ ruft der heilige Tertullian aus, „du müßtest immer in Trauergewänder oder in Lumpen gekleidet sein, büßend für das Verbrechen, das menschliche Geschlecht verdorben zu haben! Weib, du bist die Eingangstür des Teufels, die Pforte der Hölle. Ver-

birg deine Stirn überall, immer, zu jeder Zeit!" Paulus riet zur Ehelosigkeit, und der heilige Matthäus versicherte, das Paradies sei deshalb nur so verlockend, weil dort die Heiligen unverheiratet sein würden. Der heilige Gregorius verglich das Weib mit einer Schlange und meinte, Weiberhaß sei mehr zu fürchten als Teufelshaß, und Petrus endlich verleugnete, durch ein Weib verleitet, Jesus.

Der Talmud schloß die Frauen von der Bildung aus. Wenn man seine Tochter in der Thora unterweise, sei es, als lehre man sie Gemeines. Man verbot den Weibern, nach Jerusalem zu wallfahrten. Manche der jüdischen Weisen betrachteten es bereits als Sünde, mit einer Frau nur allein zu sein. Andere rühmten sich, daß sie ihre Gattin nicht Weib nannten, sondern Gefäß.

Die mittelalterlichen Protestanten schrieben noch von den drei Häuten der Weiber, der „Hundshaut", der „Sauhaut" und zum dritten erst der „Menschenhaut". Das Weib war „eines der neun bösen Würmer". 1595 wurden in Wittenberg 51 Thesen verbreitet, die ernsthaft untersuchen sollten, ob Frauen denn auch Menschen wären. Hier sind ein paar Blütenlesen aus den Werken jener Zeit:

„Ein Eheweib ist nicht anders im Haus, als ein dick schwartz und ungestüm Wetter am Himmel."

„Es ist kein Weib gut, auch die allerbeste nicht."

„Wer will seinen Feind zu Tisch und Bett haben, wer mit Zank und Hader sich will niederlegen und aufstehen, der nehme ein Weib."

„Ein Weib nehmen ist nichts anderes als des Unglücks Hosen anziehn."

„Jede Bosheit ist gering, verglichen mit der Bosheit des Weibes. Brevis omnis malitia super malitiam mulieris."

Man fürchtete das Weib als die unwiderstehlich lockende Sünde.

Aus unserer Zeit ließe sich wohl noch eine stattlichere Anzahl kräftiger Beispiele zusammenstellen, in denen das Weib bald als notwendiges Übel, bald als lockeres Geldsieb, als Hexe und Teufelin, hier als verschlingender Strudel der Vernunft und dort als Puppe, die nach der Narrenpfeife tanzte, dargestellt wurde.

Die Verachtung des Weibes, gegründet auf eine mangelhafte Kenntnis der weiblichen Seele — und diese wieder: entstanden durch übereiliges Generalisieren der weiblichen Individualitäten: „Die Weiber sind alle . . .", durch Verwechseln und mehr noch durch Zusammenwerfen von Grund und Ursache, von Ursache und Wirkung — fand bei den Neueren ihre stärksten und vornehmsten Repräsentanten in Schopenhauer, Nietzsche und Strindberg. Man kann aber aus den Werken dieser tiefsten und

anarchistischsten Köpfe des 19. Jahrhunderts ohne Mühe herausfinden, wie sehr sie alle am Weibe gelitten und wie es nicht eigentlich Verachtung war, die sie dem Weibe entgegenbrachten, sondern nur ein erschreckend tiefer Haß, ein Haß gegen einen mächtigen Feind, gegen den sie vergeblich ankämpften, weil er eine Waffe besaß, der gegenüber man, solange man weder Castrat noch Eunuch war, noch sexuell abgewirtschaftet hatte, gänzlich machtlos blieb: den erotischen Reiz. Der Kampf dieser Geister gegen das Weib war also eigentlich nur Rebellion des zeugenden Geistes gegen das Empfängnis begehrende Fleisch. Liebeshaß nannte es Strindberg; eine Wut gegen das eigene Herz, die in Verachtung umgeschlagen wäre, wenn Schopenhauer, Nietzsche und Strindberg im Unterstrom ihres Bewußtseins nicht so deutlich empfunden hätten, daß es gerade die Sinnlichkeit war, aus der ihre große Schaffenskraft floß, daß es gerade die instinktive natürliche Anziehungskraft des Weibes war, gegen die man sich wehrte. Die eisernen Männer wehrten sich gegen Magneten und schlugen um sich, da sie naturgemäß angezogen wurden.

Alle Schriftsteller und Dichter, die das Weib nicht erkannt hatten, haben es uns als Nixe geschildert oder als Sphinx, als Elfe oder Zauberin, als ein Gehäuse großer Mystik und tiefer, unlösbarer Rätsel. Sie richteten in der Psyche des Weibes mit ihren orakelnden Beschwörungsformeln

eine große Wirrnis an und suggerierten dem Weibe alles, was geheimnisvoll und unerklärlich an ihm schien, sodaß es allmählich selber an sein Sphinxtum zu glauben anfing und sich in den wichtigsten Augenblicken des Lebens nicht begriff.

Wie der Wilde, der von physikalischer Astronomie nichts weiß, den feurigen Sonnenball anbetet oder verflucht — je nachdem er ihm Glück oder Unglück bringt! — so beteten diese Dichter das Weib an, wenn es Glück verhieß, oder verfluchten es, wenn es sie nicht erhörte. Sie verstanden es nicht ...

Vor wenigen Jahren erst waren nun ein paar tapfere Frauen auf dem Plan erschienen, die zum erstenmal den Mut hatten, sich dieser aufgedrungenen Rätselhaftigkeit zu entkleiden. Sie wurden Schatzgräber an ihren Seelen und zeigten uns, wie auch in ihren Herzen alle Leidenschaften und Lüste, die man bislang nur dem Manne zugesprochen hatte, stürmten und wüteten. Die Memoiren Sonja Kovalewskas, der Baschkirtzew, Jane Welsly Carlyles und Malvida Meysenburgs, die Bücher der Elisabeth Fry, Florence Nightingale, Josephine Butler, Harriet Beecher-Stowe, Frederika Bremer, Camilla Collet, Humphry Ward, Anne Jerenina Clough, Mathilde Serao, Ada Negri, Amalie Skram, Selma Lagerlöf, Karin Michaelis, Ebner-Eschenbach, Clara Viebig, George Egerton, Catharina Godwin, die Essays der Ellen Key, Rosa Mayreder und Laura Marholm, Ri-

carda Huch usw. usw. waren literarische Dokumente von eminentester Wichtigkeit. Wenn die Frauen Anspruch auf geistige Gleichberechtigung machten, so hatten sie schlagend bewiesen, daß sie auch ein Recht darauf hatten; und nun waren es nur noch die Impotenten, die zu zittern begannen, daß das Weib ihnen auf allen Gebieten die Vorherrschaft entreißen würde, — was auch bald genug geschah. Es gab bald keinen Beruf mehr, den die Frau nicht gleich dem Manne ausfüllte, und keine Kunst, in der sie nicht Bleibendes leistete.

Gewiß, es gibt heute in männlichen Berufen mehr Frauen, als nötig ist; in der Kunst stellen sie den größten Prozentsatz des Dilettantismus; und es ist sicher, daß sie auf allen Gebieten die Preise verderben. Sollen wir aber deshalb die nicht loben, die die Energie besitzen, einen vorgeschriebenen Lehrgang, trotz aller Chikane der Examina, durchzumachen? Die von der Krankenwärterin und Hebamme zur Ärztin sich entwickeln? Die die mathematischen Probleme mit gleicher Kühnheit lösen wie der Mann? Wenn die Frau ein Buch schreiben oder mit der Radiernadel umgehen kann, beginge sie nicht ein Unrecht, wenn sie es nicht täte?

Allerdings: es gibt nichts Greuelvolleres als Blaustrümpfe. Aber wenn man es für nötig befunden hat, alle jungen Mädchen unterschiedslos unterrichten zu lassen, muß man sich schon solche peinlichen Auswüchse gefallen lassen. Und

wenn es andererseits die höchste pädagogische Aufgabe ist, den Funken anzufachen, warum wundert man sich dann, wenn eines Tages aus dem Funken eine Flamme wird?

Auch dies ist gewiß: Die „emanzipierte" Frau, die nur noch auf die Naturwissenschaften schwört; eine Frau, die Pillen dreht oder die Ausscheidungen der Nieren kocht, ist im Grunde etwas Unweibliches, Gräßliches. Für diese Frau ist Jeanne d'Arc keine gottgesandte Heldin, sondern ein hysterisches Frauenzimmer, Caterina di Siena nicht hellseherisch, sondern epileptisch. Die Verzückungen der heiligen Therese sind dann Halluzinationen einer gesteigerten Sexualität, und die Inspirationen der heiligen Bräute des Mittelalters sind auf kataleptische Anfälle zurückführbar. Aber was ist dann der Liebreiz der Frau? Diese „Emanzipierte" wird mir, wenn sie verliebt ist — was immerhin möglich wäre! — mit der Erklärung imponieren wollen, daß ihre Liebe nichts als eine Reflexbewegung der Gehirnzentren sei. Und während es anderen Frauen das Süßeste ist, ein Kind an der Brust zu tränken, wird sie mit der Weisheit aufwarten: Muttermilch enthalte so viel Prozent Wasser, so viel Casein, Albumin, Fette, Zucker, Salze usw. Soll man wirklich die Anmut und die Schönheit der Frau auf die letzte chemische Formel bringen? War das die Absicht all derer, die für die Freiheit der Frau zu kämpfen begannen?

Ibsen, durch Hebbel, den tiefsten Frauenverehrer, auf den Weg geführt, stellte an den Mann die kategorische Forderung, der Frau ihre so schnöde beschnittenen Rechte in vollem Umfang wieder zurückzugeben, und wenn der Mann auch nur mit halbem Ohr auf den Aufwiegler hörte, die Frau ward um so aufgereizter, verstand auch das Unausgesprochene, kehrte sich nicht länger an die durch statistische Zahlen erschwerte These der Gehirn-Anatomen, daß das Frauengehirn minderwertiger sei, als das des Mannes. Ibsen zeigte der Frau, daß sie eigentlich nur des Mannes Puppe und absolut nicht seine „bessere Hälfte" war, wie sie sich, vom Manne beschwatzt, so lange eingeredet hatte. Und nun begann der rücksichtslose Kampf, in dem das Weib dem Manne bewies, daß es ebenfalls Tat- und Denkkraft besaß. Ungern, aber von unumstößlichen Tatsachen besiegt, gab der Mann endlich seine alte Anschauung vom Weibe auf und erhob es zu seiner Gefährtin. Nunmehr dem Manne im besten Sinne ebenbürtig, stellte das Weib gleiche Forderungen an das Leben wie der Mann, und empörte sich gegen die Zumutung, fernerhin des Mannes Sklavin sein zu müssen, wie es Gesetz und Moral von ihr verlangten. Es hämmerte sich neue moralische Werte, ein starkes Schwert, mit dem es gegen alle diejenigen, die das Kainszeichen des Rückschritts auf der Stirn trugen, bitter losschlug, und es wurde aus dem ursprüng-

lichen Kampf der Geschlechter allmählich ein Kampf der Kultur gegen den Rückschritt. Nachdem das Weib den Dichtern neue Probleme gestellt, das alte Zerr-Konterfei zerstört und ein neues, prächtiges Selbstbildnis geschaffen hatte, erkannte man seine Tiefe und Seelenfülle und begann ihm gerecht zu werden. Fast an allen Kulturstätten verließ das Weib rehabilitiert den Turnierplatz. Aber der Glanz des Sieges wird der Frau nur so lange gehören, solange die Kulte des Eros ihr heilig sein werden, solange ihr Leben dem Gottesdienst der Liebe geweiht sein wird. Denn das tiefste und reinste Künstlertum der Frau ruht in der Liebe. Ihre Idee ist die Mutterschaft, und ihr schönstes Werk ist das Kind.

Ich verkenne nicht die Arbeit der Frau, nicht den ehrlichen Willen, nicht die Tüchtigkeit und Geschicklichkeit, nicht die Fähigkeit zur Anspannung und Ausführung, nicht die oft zutage tretende Besonderheit des Schauens, nicht die Sicherheit ihres Instinktes, nicht das vollgültige Empfinden, nicht die Gabe des poetischen Ausdrucks. Ich weiß ganz gut, was die Frauen geleistet haben. Ich erinnere mich zarter Gedichte, robuster Erzählungen, machtvoller Radierungen, starker Theaterstücke, überzeugender Schriften der Frauen. Ich vergesse nicht ihre Leistungen auf dem Gebiet der Kunst und Literatur, der Chemie und Physik, der Mathematik und Philo-

sophie, vor allem auf dem den Frauen eigensten Gebiete: der Pädagogik. Und ich denke auch an eine große Fülle sehr respektabler Erzeugungen auf allen praktischen Gebieten. Trotz allem aber kann kein Streitsatz, keine Erfahrung, keine Tatsache das Naturgesetz aus der Welt schaffen, daß es die erste, höchste und schönste Aufgabe der Frau ist, der Welt und der Menschheit neues Leben und neue Hoffnungen zu schenken.

In Deutschland, der Ideenwiege der Nationen, hat die Frau endlich das Wahlrecht erhalten und ist auch politisch dem Mann ebenbürtig geworden. Hat sie aber damit ihrem Geschlecht eine größere Summe Glückes verschafft?

Die Frauenbewegung, insofern sie von Prinzipien geleitet wurde, war ja nichts anderes als der Versuch, die Natur, die differenziert, durch Kultur, die generalisiert, zu korrigieren. Aber man sollte meinen, daß die Natur in bezug auf das Weib doch deutlich genug gesprochen hat. Und doch wollen die Frauen sie im Zeitalter der Naturwissenschaften nicht verstehen.

Aber offenbar handelt es sich bei der Frauenfrage gar nicht um ein Prinzip, sondern um Kritik und Besserungsbestrebungen. Dann tauchen allerdings die Fragen auf: was wird kritisiert, was soll reformiert oder gelöst werden?

Zunächst die soziale Frage. Auf ihre Wurzel zurückgeführt ist sie nichts anderes als eine Magenfrage. Wenn der männliche Magen

knurrt, nennt man es Arbeiterfrage; ist der weibliche Magen hungrig, nennt man es Frauenfrage. Aber das Schicksal der notleidenden Frau, der Arbeiterin und Proletarierin, fällt unter das allgemeine Proletarierschicksal, und ihr Hunger und ihre Not sind nur zum geringsten Teil Frauen-, d. h. Geschlechtsfragen. Die versorgte reiche Frau schaltet bei dieser Betrachtung völlig aus.

Sodann die politische Frage. Das Dogma von der allgemeinen Gleichheit aller Menschen hat seinen Segen nun auch auf das Frauengeschlecht ausgebreitet. Aber dies ist viel mehr eine reine Menschheitsfrage, die mit der Frauenfrage schlechterdings nichts zu tun hat. Es gibt kein Recht, wo es keine Macht gibt. Die politische Gleichberechtigung allein würde die Frau um keinen Schritt vorwärtsbringen, so wenig sie das Volk als Ganzes weiterbringt. Die Gleichberechtigung ist stets die Präexistenzform der Macht, insofern die bestehende oder wirkende Übermacht beseitigt werden soll, um sich selbst durchsetzen zu können. Wenn die Frau dem Mann gleichberechtigt sein will, so sucht sie die Möglichkeit, ihn zu überwinden, als Geschlechtswesen über ihn zu herrschen, sucht Macht. Und da sind wir im Vorstellungskreise Strindbergs, der über diesen Punkt bereits alles Wünschenswerte gesagt hat.

Kann das Wahlrecht das Weib entschädigen für

sein Vorrecht auf Liebe und die Kinder, die man ihm heute mehr denn je verwehrt? Das Wahlrecht des Weibes ist eine Nichtigkeit gegenüber dem Ehe- und Liebesrecht, dem Recht auf Freiheit und Selbstbestimmung. Wenn der Frau das Wahlrecht als ein ihr erstrebenswertes Ziel erschien, so liegt es daran, daß ihre Gedanken sich in konventionellen Bahnen bewegen. Sie wollte die konventionellen Rechte des Mannes, nicht etwa das Recht ihrer Frauennatur oder ihrer Individualität. Weil der Mann das Recht hat, wollte sie es auch, gleichviel, ob es Sinn und Zweck für sie hatte oder nicht und ohne Rücksicht darauf, daß es zunächst gegolten hätte, wichtigere Rechte für sie zu erkämpfen.

Emanzipation! Los vom Manne, den sie doch nicht entbehren kann. Aber während sonst Emanzipation stets eine Umwertung aller Werte bedeutet, sollte die Emanzipation für sie nur ein Sprungbrett sein, um mittels seiner auf die flache Ebene der Konvention zu gelangen. Zu allen Zeiten war die Frau von der Mode beherrscht. Sie hat nie den Mut zu sich selbst gehabt. Sie fand ihre Tugend immer im Hause. Aber nun, da der Mann sie emanzipiert hat — denn vom Manne geht ihre Emanzipation aus und nicht von ihr selbst! —, findet sie ihre Tugend im Wettbewerb mit der Arbeitskraft des Mannes und folglich mit der Verbilligung und Entwertung der Menschen. Denn das Überangebot der Arbeits-

kräfte und die herrschende Arbeitslosigkeit sind nicht zuletzt auf die Konkurrenz der Frau zurückzuführen. Gehörte die Frau wie einst dem Gatten, dem Kinde, dem Heim und wanderte sie nicht hekatombenweise in die Fabriken, Bureaus, Geschäfte usw., so würde der Mann als Arbeiter und Werteschaffer nie so gedemütigt, so würde der Kapitalismus nie solche brutalen Formen angenommen haben, und Mann und Weib würden nie so restlos um alles menschliche Glück gebracht worden sein. Die Macht, die die Frau heute besitzt, hat sie nur auf Kosten des Mannes errungen und endlich auf Kosten ihres Weibtums, Mutterglücks und Heims, auf Kosten der Ehefrage.

Erst bei der Ehefrage bekommt die Frauenfrage ein frauenhaftes Gesicht. Aber auch sie ist keine spezielle Frauenfrage, denn Mann und Kind sind ja mit von der Partie. Die Ehefrage ist vielmehr eine Staats- und Gesellschaftsfrage. Denn es handelt sich darum, das Gesetz zu bestimmen, unter dem mehrere Menschen zusammenleben sollen. Herrscht Liebe in der Ehe, so ist die Ehefrage von vornherein gelöst. Sie ist auch dort gelöst, wo beiderseitig der Stumpfsinn herrscht, das heißt, wo die Gewohnheit der Brutboden des Zusammenlebens ist. Gelöst ist sie auch, wenn der eine Teil dem anderen Autorität ist und endlich der eine von beiden die führende Macht besitzt. Zwischen zwei Gleichen mit den-

selben Rechten gibt es keine Einheit. Denn jede organische Einheit entsteht durch die autoritative Gewalt des einen Teils über den anderen. Die Frauen wollen ja nicht neben, sondern mit ihren Männern leben. Nur in der freien Liebe ist die Voraussetzung der Gleichheit beider Geschlechter möglich; denn nur außerhalb der Ehe stehen sich beide Teile als zwei Gleiche gegenüber. In der Ehe ist es das Recht der Frau, daß der Mann sie und das Kind ernährt und beschützt. Dieses Rechts begibt sie sich, wenn sie als Erwerbskonkurrentin des Mannes auftritt. Emanzipiert sich die Frau politisch und wirtschaftlich vom Manne, so kann er sich auch von seiner Ehepflicht emanzipieren, und die tugendhaften Mädchen können dann ruhig das Menschengeschlecht aussterben lassen. Die Frauen haben es aber immer vorgezogen, lieber schlecht verheiratet zu sein als gar nicht. Man kann nicht Ehe und zugleich Emanzipation wollen. Der Frauen Unglück ist auch gar nicht des Mannes Autorität — sein Wille war stets des Weibes Glück und Ziel! — sondern daß der moderne Mann gar nicht mehr Autorität sein will und kann.

Die Frauenfrage ist zuletzt nichts als eine Geschlechtsfrage, sodann eine Menschheitsfrage und endlich eine Individuenfrage. Die Geschlechtsfrage kann durch Leugnung des Geschlechts nicht gelöst werden. Gleiche Geschlechtsmoral für beide Geschlechter fordern, ist Blödsinn

oder Heuchelei, da es bei beiden weder die gleichen Ursachen, noch die gleichen Folgen hat.

Die Menschheitsfrage lautet: Wie verschafft man der größtmöglichen Zahl der Frauen das größtmögliche Glück? Nicht, indem man sie ihrer Natur entfremdet und vermännlicht, nicht, indem man die Ehe durch den Konkurrenzkampf, den die Frau selbst entfacht hat, erschwert. „Überdies — sagte Arne Garborg, dessen Art es war, das Kind immer beim richtigen Namen zu nennen — überdies, wenn es wirklich ein Weib geben sollte, das mehr dazu taugt, Professor als verheiratet zu sein, so laßt sie in Gottes Namen Professor werden! Allein die Frauenbewegung geht vom Standpunkt aus, daß das Weib überhaupt Professor sein soll. Und das ist Literatur und hat mit dem Leben nichts mehr zu tun. Hätten die Dichter die Wahrheit gesagt, nämlich daß das Weib so gut als der Mann nicht bloß eine Versorgung braucht, sondern auch Liebe, und zwar nicht bloß die feine Liebe, die in den Büchern gestattet ist ... Aber das ist eine der Menschlichkeiten, von denen die Poeten schweigen! Natürlich glauben dann die jungen Mädchen, es sei etwas Abscheuliches und Unweibliches, dieser gesunde heiße Drang im Blute nach der Umarmung eines Mannes."

Hier spricht ein tieferes Mitleid mit dem weiblichen Geschlecht und ein besseres Verständnis für die furchtbaren Demütigungen und Leiden,

die das Weib, insbesondere das Mädchen, in der modernen Gesellschaft erfährt.

Schließlich ist die moderne Frau aber nicht nur Weib, sondern auch Individuum. Die ganze Frauenfrage bekommt ein anderes Gesicht, wenn man nicht mehr die Frauen, sondern die einzelne Frau ins Auge faßt. Jede starke Leistung ist die Rache des Individuums an der Natur und Gesellschaft. Die Leistung der Frau in der Kunst, Wissenschaft oder im politischen Leben ist im Grunde nichts anderes als ein Ventil, das sie sich geschaffen hat für ihre mangelnde erotische Erlösung. Denn jede Leistung in der Öffentlichkeit erfordert beim Weibe eine Überwindung der Scham, jedenfalls bei jedem Weibe, das seelisch noch intakt ist.

Das Recht der Frau ist, wie jedes allgemeine Recht, eine Entrechtung des Individuums, und individuell wird auch die Frau niemals durch die politische Emanzipation zu ihren Rechten kommen. Sie hat sich nur eine neue Schranke ihrer Natur errichtet. Das Urproblem der menschlichen Gesellschaft aber, wie der einzelne Mensch zu seinem Rechte kommt, wird durch die politische Emanzipation der modernen Frau auch nicht einmal von fern berührt. Man emanzipiert das Weib namentlich von der Sklaverei des Staates und dem Zwang der Zeit nur, indem man es wieder zur Natur, indem man es zu seinem eigenen Geschlecht zurückführt. Darum sehe ich

in der politischen Gleichberechtigung nicht das Glück für die Frau. Ich glaube vielmehr, daß die politische Gleichberechtigung der Frau ein Schritt weiter ist auf dem Wege zu ihrer Verelendigung und zur Korruption ihres Urwesens. Es wird nicht das Wesen sein, das uns ewig hinanzieht.

Das Kind

Multatuli erzählt einmal von einem Kinde, das seinen Vater fragte, warum die Sonne nicht falle. Der Vater schämte sich, weil er nicht wußte, warum die Sonne nicht fällt, und er bestrafte sein wißbegieriges Kind, weil er unwissend war. Das Kind fürchtete fürderhin den Zorn seines Vaters und fragte nimmer wieder.

In der Tat, auf so verlogenen und unhaltbaren Autoritätsbegriffen war lange Zeit unser Verhältnis zum Kinde aufgebaut, und durch Prügel und Zank allein suchten wir unserer Autorität Geltung zu verschaffen. Wir spielten uns zu Despoten auf; die Kinder waren unsere Sklaven, die unsere Laune zu fürchten hatten und unseren Zorn. Wir straften sie um ihrer Eigenart und um ihrer Begabung willen, wenn die Eigenart oder die Begabung uns nicht gefiel. Und auch heute noch unterdrücken wir ihre Individualität, bestrafen sie, wenn sie wagen, selbständig zu denken und zu handeln, und im Alter teilt das Leben ihnen seine herben Schläge aus, wenn sie unselbständig und unentschlossen sind. In unserer Methode zu erziehen, gleichen wir dem Kinde, das den Baum schlägt, an dem es sich stößt. Es weiß noch nicht, seiner eigenen Unachtsam-

keit die Schuld zu geben, ebensowenig wie die Eltern für die Fehler ihrer Kinder sich die Schuld zu geben geneigt sind. Sage mir aber, welche Fehler und Tugenden deine Kinder haben, und ich werde dir sagen, was für ein Vater, was für eine Mutter du bist. Die Eltern stoßen sich an ihren eigenen Unarten, die ihnen erst im Kinde zum Bewußtsein kommen. Wir glauben sogar ein Recht zu haben, die Kinder auf mannigfache Weise peinigen zu dürfen, weil sie uns nun zufällig das Leben danken. Das biblische Gebot kommt uns hier zu Hilfe, ein Gebot, ebenso unpädagogisch wie hart, das wir denn auch energisch genug unseren Kindern einschärfen. Und dieses Gebot, von dem Ellen Key — hierin eins mit Goethe und mit der ganzen vernünftigen Welt — sagt, daß es eine Vorschrift sei, mißbraucht zur Bequemlichkeit der Eltern, die Mangel fühlten an geistigem Übergewicht und die zu faul waren oder zu dürr von Herzen, um Liebe zu verdienen, — dieses Gebot gibt uns das Privilegium, von unseren Kindern Untertänigkeit zu fordern. Und sonderbar! Es gibt keinen noch so entmenschten Vater, der sich nicht zugleich für einen guten Erzieher hielte.

Woher kommt das?

Wer mit Pferden, Hunden, Katzen und Papageien umgehen will, der muß es lernen. Nicht jeder wird imstande sein, die intellektuellen Fähigkeiten einer Gans oder eines Seelöwen auf

solche Höhe zu bringen, wie wir sie zu bewundern sehr oft Gelegenheit hatten. Ja, selbst der Direktor des kleinsten Zirkus wird mir die Fähigkeit absprechen, seine Flöhe ihrer Natur gemäß behandeln zu können. Kinder aber glaubt jeder erziehen zu dürfen und erziehen zu können. Wenn ein Klown wünscht, daß sein Esel gute Sprünge mache, so peitscht er ihn nicht, sondern er gibt ihm Zucker und streichelt ihn. Er geht auf seine Natur ein, sucht seine Eigenheiten zu verstehen und nimmt Rücksicht auf sie. Er stellt sich auf den Esel ein. Will man aber, daß Kinder etwas gut machen sollen, so schließt man immer von sich selber auf das Kind und muß es naturgemäß mißverstehen. Das Kind trägt ebenso seine eigene Welt in sich, wie wir selber. In dieser Welt des Kindes aber kennen wir uns absolut nicht aus, sonst würden wir Dreißig-, Vierzig- und Fünfzigjährigen nicht verlangen, daß das Kind unsere Gedankenfolgen verstehe, die ein Kind nie restlos verstehen kann. Anstatt daß wir zum Kinde hinabsteigen, wollen wir, daß das Kind sich auf uns einstelle und uns folge. Es ist, als verlangte man von der Henne, daß sie schwimme, oder vom Hund, daß er klettere. Das führt dann immer zu Mißverständnissen, Katastrophen und Tragödien. Dies und nichts anderes ist das Geheimnis der Kinderselbstmorde, der entarteten und verbrecherischen Kinder, die Revolutionäre werden gegen ihre Umgebung, um

die verheißungsvolle Weite aufzusuchen, der nervösen und abgestumpften Kinder und der Kinder, die Revolutionäre werden gegen ihre Väter.

Die Liebe ist es, die Wunder wirkt, und nicht Despotismus und nicht Herrentum; denn das erfüllt die Köpfe der Kinder sofort mit Furcht, Schrecken und Verwirrung. Sanftmütiges Zurückführen ihrer zerstreuten Gedanken auf den Pfad, den sie verfolgen sollen, würde sie zu besseren Menschen machen als jene rauheren Methoden, die ihre Ideen ablenken und in die Lüge verstricken. Gustav Wied dagegen, der dänische Aristophanes, empfiehlt in seinem köstlichen Buche „Die Karlsbader Reise der leibhaftigen Bosheit" das Prügeln der Kinder aus rein zynischen Gründen. Prügle deine Gören blau und grün, sagt er etwa; mache ihnen das Leben im Elternhause zur Hölle, vergifte ihnen jede Minute, daß sie endlich keinen größeren Wunsch kennen als den, dem Heim zu entfliehen. Wenn sie dann draußen stehen im Kampfe und das Leben sie noch so sehr zwickt und zwackt, so werden sie alles viel leichter ertragen und hinnehmen. Sie werden sich dann der heimatlichen Hölle erinnern, in der man sie noch viel schrecklicher gepeinigt hat, als das gegenwärtige Leben sie quält. Sentimentalität und Weichlichkeit werden verschwinden, wenn die Eltern ihren Kindern das Leben nach allen Regeln der Kunst verekeln. Diese boshafte Pädagogik hat

sicher etwas für sich, wenngleich man den Eltern nicht raten möchte, das Experiment zu machen.

Der Stock und die Rute gehörten wohl früher zu den unentbehrlichsten Hilfsmitteln des Unterrichts, und Schläge waren das tägliche Brot der Jugend. Oft mußten die Kinder sogar Spülwasser trinken oder aus dem Hundetrog essen. Es kam vor, daß der Schüler an eine Säule angebunden und jämmerlich ausgepeitscht wurde, indes seine Kameraden ein höhnendes Lied dazu sangen. Daran nicht genug, mußte der an den Schandpfahl Gestellte nachher noch die Peitsche oder die Rute küssen. In anderen Schulen mußten sie zur Strafe unförmliche Mützen — die Eselskappe — aufsetzen, das Schandmäntelchen anziehen, auf Erbsen knieen und wie schwere Verbrecher Strick und Roßkette um den Hals tragen. Ein biederer schwäbischer Lehrer des 18. Jahrhunderts, Johann Jakob Häberle, der bereits auf eine gute Statistik Wert zu legen schien, hat eine Liste geführt über die Schläge, die er während seiner einundfünfzigjährigen Amtsführung verabreicht hat. Danach hat er 24 010 Rutenhiebe ausgeteilt, außerdem 36 000 Rutenhiebe für nicht erlernte Kinderverse, „alle die Tausende Handschmisse, Pfötchen, Notabenes mit Bibel und Gesangbuch, Kopfnüsse usw. nicht mitgerechnet".

In der Regel verurteilten es die Eltern nicht, wenn ihren Kindern in der Schule ein allzu

reicher Denkzettel gegeben wurde, und die Prediger der „guten alten Zeit" wußten, wenn sie auf einen verstorbenen Schulmeister eine Leichenrede zu halten hatten, dem Toten oft nichts Ruhmreicheres nachzusagen, als daß er die Jugend ordentlich zu züchtigen verstand. „He ging aber nich met se um as een Böddel oder Tyrann, de se schinnen und fillen wull oder se alle över eenen Kamm schoor", lobt der Prediger Sackmann (1643—1718) einem Magister am Grabe nach. „Naedem eener sündigede, naedem ward he straft. Erst kreeg he Oorfygen, herna Handsmette oder Knypkens, dann kreeg he eenen leddernen Aars vull, den toog he ööme ganz stramm in de Höögde, dat dat Hinnerkasteel ganz prall ward, mit dem Stock vor de Böxen; un wen he et gar to grov maakt hadde, endlik eenen rechten mit de Raude vor den blooten Steert, nach der Ermahnung des weisen Königs Salomon: wer sein Kind lieb hat, der hält es unter der Ruten. De Rauden hadde he vörher int Water leggt, dat se beter dörtrokken; und de Strafe is ook am besten, da behold de Jungens heile Knoken by. He hadde eenen besonnern Handgriff daby; wenn de Böxe herunner was, so kreeg he den Jungen twischen de Beene, slaug syn rechte Knee ööwer ööme her, met der linken Hand heilt he ööme dat Genikke nedder, do hadde he öön in syner Gewalt, dat he keenen Spalks maaken kunne, wenn he met de rechten Hand hauete. Dat hebbe

eck ook noch van ööme leert und by mynen Kinnern ook so maakt. Mannikmal mosten se sek ook wol met de blooten Knee up Kirschensteene setten, und det hulp by ettikken meer as Släge; na der Regul Pauli: Prüfet alles und das Gute behaltet!" Ob die Schüler bei solcher Grabrede vom Ernst des Todes sehr ergriffen gewesen sein mögen?

Zucht und Strafe — welche Namen! Wie viel Furchtbares erwacht bei dem Gedanken an sie in meiner Seele. Ich sehe Galgen und Scheiterhaufen, Richter und Büttel, Kerker und Foltern, wo diese nie hätten wirksam sein dürfen. Ich sehe Autodafés und Marterinstrumente; ich sehe die finstere Stirn eines berunzelten und schulstäubigen Orbilius, eine wahre Mumie seiner Zeit; sehe, wie jede Blüte, die er betastet, sogleich welkt und wie die Musen vor diesem unholden Bücherwurm auf ewig entfliehen; ich sehe den Buchstabiermeister mit seinen Abzeichen, dem Stock, dem Lineal, der Faust, selbst Richter und Henkersknecht, wie er die junge Lebensfreude geißelt, die nicht dafür kann, daß sie so lustig ist; wie er die Gefühle der Scham, des Ehrgeizes, der Freude, der berechtigten Neugier, der gesunden Ausgelassenheit zusammenhaut und auf den jungen Körpern klein klopft. Aber wer ein Kind schlägt, der fährdet nicht allein sein Leben, sondern er verletzt etwas, worauf alles Leben ruht, ein inneres Gefühl von Lebenswürdigkeit, was ich

zu gering nennen würde, wenn ich es Ehrgefühl nennte.

Gewiß, es gibt kein bequemeres Erziehungsmittel, und Prügel waren deshalb zu allen Zeiten sehr beliebt. Das Kind macht sehr rasch die Erfahrung, daß Schläge wehe tun, und da es keinen Schmerz erdulden will, erreicht der Erzieher sehr bald alles, was er will, und wenn das, was er erreichen will, auch noch so verkehrt und sinnlos ist. Und wenn man heute gottlob auch nicht mehr in dem Maße wie in der „guten alten Zeit" mit Prügeln und vielleicht auch nicht mehr mit Zank zu erziehen sucht, so ist es doch ganz gewiß, daß man das Kind in einer Weise vom elterlichen Willen abhängig macht, die strafwürdig ist und die ein Kind ebenso qualvoll empfindet wie die Frau, wenn sie die gehorsame Sklavin ihres Mannes sein soll. Das Höchste, wozu Mann und Weib und Eltern und Kinder es gegenseitig bringen können, ist: einander Kamerad und Freund zu sein. Und wo ein solches Verhältnis zwischen Eltern und Kindern nicht hergestellt werden kann, da zwingt man das Kind zur Lüge und zum Selbstverrat. Der natürliche Selbsterhaltungsinstinkt veranlaßt dann das Kind, sein Inneres vor dem Erzieher zu verschließen, der in seinen Gedanken und Neigungen plump herumtastet, der rücksichtslos die feinsten Gefühle des Kindes verrät oder lächerlich macht, der vor Fremden

seine Fehler verweist oder seine Eigenschaften belobt, kurz, der die wunderbaren Fäden, aus denen das feine Gewebe der Kindesseele zusammengesetzt ist, durcheinanderwirrt, um eine große Verwüstung darin anzurichten. Der Erzieher vergißt, daß das Kind, sobald es sich an einen Schlag erinnern kann, auch schon zu alt ist, um ihn zu empfangen. Der Erzieher, der gar zur körperlichen Züchtigung greift, gleicht in meinen Augen einem Musiker, der sein verstimmtes Instrument mit den Fäusten bearbeitet, anstatt Ohr und Seele zu brauchen, um es zu stimmen. Der Erzieher vergißt, daß das Kind schon im Alter von vier, fünf Jahren die Erwachsenen erforscht und durchschaut, mit einem instinktiven Scharfsinn seine bewußten Wertungen anstellt, mit bebender Sensivität auf jeden Eindruck reagiert. Das leiseste Mißtrauen, die geringste Unzartheit, die kleinste Ungerechtigkeit, der flüchtigste Spott können lebenslängliche Brandwunden in der feinbesaiteten Seele des Kindes zurücklassen, während umgekehrt die unerwartete Freundlichkeit, das edle Entgegenkommen, der gerechte Zorn sich ebenso tief in diese Sinne einprägen, die man weich wie Wachs nennt, aber behandelt, als wären sie aus Ochsenleder. Wir berechnen alles, nur nicht den Schaden, den unser Erziehungssystem anrichtet. „Wir fabrizieren alles, außer wirklichen Menschen", sagt Ruskin; „wir bleichen Baumwollstoffe, härten und

veredeln Stahl, raffinieren Zucker, formen Porzellan und drucken Bücher. Aber einen einzigen lebendigen Geist zu raffinieren, zu reformieren und zu veredeln, das fällt niemals in unsere Profitberechnungen."

Erst die neuere Pädagogik und Kinderpsychologie erkannte, daß es ungeheurer Kräfte bedarf, um einem einzigen Kinde gerecht zu werden, und daß das Kind nicht in erster Linie zur Freude, zum Stolz oder zur Behaglichkeit der Eltern da ist, sondern daß es zunächst Selbstzweck ist und einst im großen Zusammenhang des Daseins seinen Platz auszufüllen hat. Das Kind ist von der Natur weder geschaffen, damit Eltern und Erzieher mit einem lebendigen Spielzeug versorgt seien, noch auch, damit es für jene ein Ableiter ihrer Launen sei.

Und ist es ein Adler, so hat er schon als Junges seine Flügel; sie sind nicht mehr zu zerbrechen; er hat seine Sonnenaugen, sie sind nicht mehr zu blenden. Wie wird er emporfliegen über jenes krächzende Käuze- und Dohlengeschlecht, das in ihm nur Gemeines sah, weil er so lange im Neste saß! Wie wird er emporfliegen und seine Sphärenkreise in der Luft und um seine Sonne ziehen! Lest die Biographien der großen Dichter und Künstler, und ihr werdet finden, daß die Natur gewöhnlich die geheimnisvolle Bildung an dem Kinde schon längst vollendet hatte, als ihr noch glaubtet mit plumpen Händen

daran herumformen zu müssen. Wo ihr ein Bächlein vermutet habt, ist unter Fels und Moos im Verborgenen ein Strom gewachsen, der hervorgebraust kommt mit voller Kraft. Die Geschichte der Poesie und Künste lehrt freilich, daß ihr diese Ströme oft abgeleitet und eingedeicht habt, damit sie eure Mühlen treiben und eure Wiesen wässern. Aber macht immerhin Bäche und Gräben aus dem Strom; in aller Herrlichkeit wird er seine Wasser wieder sammeln und alle Pfähle, Dämme, Felsen und Berge, die ihr ihm in den Weg setztet, mit sich zum Ozean tanzen heißen.

Aber da fast alle Eltern im tiefsten Grunde ihre Kinder mißverstanden, ist es gar kein Wunder, daß auch die berufensten Seelendeuter, die Künstler und Dichter, dem Kinde in keiner Beziehung gerecht wurden. Denn wie sieht das Kind aus, das über die Bühne schreitet, durch unsere Bücher und durch alle Kunstwerke geht? Bis in sein zehntes Jahr und weit darüber hinaus ist es ein stammelndes, ziemlich blödes Geschöpf, aller tieferen Gefühle und Emotionen bar; stotternd, wo man es redend zu finden hofft; dumm, wo man seine Intelligenz wetterleuchten sehen möchte; unverständig und roh, wo man seine gesunde Vernunft und seine Feinfühligkeit an den Tag treten zu sehen erwartet; albern und taktlos, obgleich das Leben uns täglich den Beweis liefert, daß es viele Kinder gibt, die sehr klug und äußerst

taktvoll sind. Diese Mißgestalt von einem Kinde hat sich von Shakespeares Zeiten bis auf unsere allerjüngsten Tage erhalten und lebt ihr verkümmertes Dasein zum Leide aller derer, die die Kindesseele kennen und lieben, mit einer verblüffenden und peinigenden Langlebigkeit fort. Erst Feodor Dostojewski hat die Kindesseele in ihrer ganzen wachsenden Pracht hellseherisch erschaut und mit einer Kraft und Liebe geschildert, die ohnegleichen in den Literaturen aller Zeiten und Völker ist. Theoretisch hat dann, nachdem das Werk Berthold Sigismunds, „Kind und Welt" (1856), unverdienterweise vergessen wurde, der allzufrüh verstorbene Wilhelm Preyer „Die Seele des Kindes" (1882) beschrieben, und es konnte natürlich nicht ausbleiben, daß ein großer Schwarm Unberufener sich gleichfalls daran machte, neue Beiträge zur Psyche des Kindes heranzuschleppen und so den Wust wertloser und unverständlich unverständiger Studien zu einem beängstigenden Berge anwachsen zu lassen.

Daß die Griechen in ihren Tragödien die Kinder nicht zu Worte kommen ließen, lag zum Teil an den Verhältnissen der Bühne, zum Teil an den Anschauungen der Alten und zum Teil außerhalb des Zweckes der Tragödie. Wo das Kind für die Tragödie ein vorwärtstreibender Hebel hätte werden können bzw. hätte werden müssen oder wo es die Gewalt gehabt hätte, die Tragödie um einige Töne menschlicher und

also tragischer zu stimmen, da war es sicher stumm oder zur bloßen lebendigen Staffage herabgewürdigt. Man vergegenwärtige sich einmal beispielsweise den blinden Oedipus, der mit blutüberströmtem Gesicht von seinen Töchtern, die etwa zehnjährig gedacht sind, also Abschied nimmt:

„Wo seid ihr, meine holden Kinder?
O kommt und fasset eures Bruders Hände,
Die eures Vaters Augen so zerstörten.
Seht, meine Kinder, ich, der euch erzeugt
Mit jenem Weibe, das mich selbst gebar,
Bewußtlos und bedachtlos, ich bewein' euch,
Denn sehen — sehen kann ich euch nicht mehr!
Ich wein' um eure schauderhafte Zukunft,
Die ihr noch tragen müßt, ach, ihr Verlornen!
Wer wird euch gastlich seine Türen öffnen?
Wenn andere jubeln und die Augen weiden
Am Festesglanze, geht ihr heim und weinet.
Wenn ihr zu Jungfraun hold erblühet einst,
Wo ist der Mann, der euch zur Gattin wählt?
Wer scheut sich nicht, die Schmach auf sich zu laden,
Die schaudervoll auf meinen Eltern lastet
Und auf den euren! Euer Vater hat
Erschlagen seinen Vater, hat die Mutter
Zum Weibe sich genommen und von ihr,
Der er entsprossen selber, euch empfangen,
Das ist der Fluch, der auf euch lastet; niemand
Wird ihn mit euch zu teilen wagen — niemand!
Ihr müßt verderben einsam und verlassen!"

Und auf diese lange Tirade des Entsetzens und Grauens haben die Kinder kein Wort des Mitleids und keinen instinktiven Schrei, den sogar das Tierjunge ausstößt, wenn man ihm seine Eltern raubt. Sie erwidern das Lebewohl ihres Vaters nicht, und sie jammern nicht ob des gräßlichen Verhängnisses, das über ihnen herein-

gebrochen ist. Sophokles hat sich gar nicht bemüht, die Wirkung zu schildern, die das Schicksal der Eltern in den Kindesseelen hervorgerufen hat; sie sind ihm etwas absolut Nebensächliches, und er betrachtet ihren Schmerz gewissermaßen als nicht existierend. Auf den Zuschauer, der diese kleinen geputzten Königstöchter bei all dem Jammer teilnahmslos dastehen sieht, wirken diese Kinder aber als bloße Ableiter für Ödipus, wie Puppen, wie tote Geschöpfe. Warum hat ihnen der Dichter keine Seele eingehaucht, und warum bewegt er ihnen beim Anblick ihres Vaters nicht das Herzblut, wo er es im Zuschauer doch so sehr in Wallung bringt, der dem König viel weniger nahesteht als seine Kinder! Die ganze Anteilnahme der Töchter soll uns durch eine einzige Zeile glaubhaft werden, die Ödipus selber spricht:

„Ich höre schluchzen meine lieben Kinder."

Soll man hier in der Tat annehmen, Sophokles habe es, um die Handlung nicht zu hemmen, für überflüssig gehalten, ein Wort des Schmerzes auch den Kindern in den Mund zu legen? Denn die technischen Hemmnisse der griechischen Bühne, die mir wohl vertraut sind, erklären nicht diese erstaunliche Nichtbeachtung des Kindes. Oder dürfte man gegen einen solchen unantastbaren Heros der Weltliteratur die schlichte, bescheidene Meinung auszusprechen wagen, daß er in der Kindesseele noch gar keine Leidenswelt suchte?

In den Dramen des Euripides findet man freilich mehrfach Schilderungen aus der Seele des Kindes. In seiner „Alkestis" hat er dem etwa zehnjährigen Eumelos folgende Verse in den Mund gelegt:

„Weh, weh, welch Geschick! Niederstieg ins Grab
Die Mutter, nicht mehr weilt sie, o
Vater im Sonnenlicht!
Sie verließ mich! — Weh, ganz verwaist
Hat die Unsel'ge mich! —
Ja, siehe nur, sieh nur ihr Aug'
Und hier die erstarrte Hand!
O, vernimm mich, vernimm mich! Ach,
Mutter, innig fleh' ich! —
Bin ich's doch, ich, Mutter,
... Dein Sohn, der dich ruft, der mit heißem Schmerz
Dir an den Mund sich anschmiegt.

Steh' ich so jung doch schon, Vater, einsam da,
Beraubt der teuern Mutter! — Ach,
Fürchterlich ist das Los,
Das ich dulde! ... Und dich,
Schwester, dich beugt wie mich das Geschick!
Vater, weh,
Wie umsonst, wie umsonst du sie
Freitest! — Nimmer sollt euch
Des Alters Ziel einen;
Starb sie so frühe doch; ja, und durch deinen Tod,
Mutter, versank dein Haus auch."

Auch die Kinder der getöteten sieben Helden vor Theben treten in den „Schutzflehenden" sprechend auf. In der „Medea" reden die Kinder wenig, aber der Dichter hat ihr Wesen und ihre Äußerungen durch die Mutter charakterisieren lassen. Effektvoller ist die Rolle, die in der „Andromache" das Söhnchen der Titelheldin Molossos spielt.

Bei aller Ehrfurcht vor dem Genius des Euripides muß ich doch sagen, daß Eumelos ebensowenig Kind ist wie Molossos. Und ist es nicht bezeichnend, daß man in sämtlichen siebzehn Dramen des Euripides zur Not etwa fünfzig Zeilen findet, die Kindern in den Mund gelegt sind — und was für Kindern!?

Aber auch der größte intuitive Psychologe, Shakespeare, dem fast keine Zuckung des menschlichen Herzens fremd war, der Mann und Weib, hoch und niedrig, Jud und Christ gleich gut begriff, auch er ist fast gänzlich unzulänglich im Gebiete der Kinderpsychologie, trotzdem in seinen Werken Kinder verschiedenen Alters öfters den Rahmen der Bühne betreten. Mit Ausnahme jener kleinen Kinderszenen im „König Johann" (IV; 1, 3, Hubert und Arthur), im „Titus Andronicus" (IV; 1, 2, V; 3, Titus und sein Enkel), im „Wintermärchen" (I; Laontes und sein Sohn Mamillius II; 1, Mamillius und seine Mutter Hermione), im „Macbeth" (IV; 2, Lady Macduff und ihr Söhnchen) und endlich im „Richard III." (II; 3, Clarence und Großmutter) hat uns Shakespeare fast völlig im dunkeln darüber gelassen, wie das Kind sich in seiner Seele spiegelte. Und er hat in den kargen Szenen, die zu seinen zahlreichen Stücken, die von einer Unzahl Menschen bevölkert sind, fast in gar keinem Verhältnis stehen, eigentlich auch nur ein und denselben Kindertypus dramatisiert, nämlich den des

mutigen Kindes, so als ob auch er die mannigfachen Variationen der Kinderindividualitäten, zu deren Darstellung sich doch reichlich Gelegenheit geboten haben würde, nicht gekannt hätte.

Das bedeutendste Kind wollte Shakespeare wohl in Arthur (Johann IV; 1) darstellen; aber er schoß hier weit über das Ziel hinaus und verlieh dem Kinde Züge seines ausgereiften Genies, die uns zwar den Dichter bewundern lassen, aber das Kind um alle Lebenswahrheit bringen. Man lese jene rührende Szene nach, und man wird zugestehen müssen, daß dieser Knabe Bilder und Symbole gebraucht, die selbst das genialste Kind zu bilden schlechterdings unfähig ist.

Wie wenig Mitgefühl Shakespeare übrigens dem Kinde zutraut, einem Kinde, das bereits Tullius und Ovid gelesen hat, beweist jene Szene im „Titus Andronicus" (V; 3), in der Lucius, nachdem die Massentotstecherei zu Ende ist, seinen Sohn zur Wehklage ob des Großvaters (Titus) Tod auffordert:

„Komm, Knabe, komm; komm her, wir lehren dich
In Schauer schmelzen. Ach, er liebte dich!

Des eingedenk drum, als ein liebreich Kind,
Geuß ein'ge Tropfen auch aus zartem Born,
Denn freundlich gab Natur uns dies Gebot,
Der Freund soll weinen bei des Freundes Not!"

Bricht dann dies Kind tatsächlich in Tränen aus, so weiß man nicht, geschieht es, um dem

Vater oder um dem natürlichen Schmerzgefühl zu gehorchen.

Nicht viel ergebnisreicher ist nach dieser Richtung hin die Ausbeute bei Goethe. Außer dem Karlchen im „Götz", diesem verweichlichten, gutmütigen und etwas albernen Topfgucker, dem Felix und dem Fischerknaben in „Wilhelm Meister", dem Nachbarsjungen in den „Geschwistern", diesem „Lämmchen und Schmeichelkätzchen", das lediglich auf die Bühne kommt, um stumm eine Patschhand zu geben, der Nanny in den „Wahlverwandtschaften" und jenem Kinde, das in der „Novelle" kraft seiner Unschuld und vermöge seines süßen Liedes den Löwen bezwingt, besitzen wir keine Kinderbilder von Goethes Hand. Jene Kinder, die unter Lottes Obhut stehen (Werthers Leiden), von denen wir eigentlich nur wissen, daß sie gerne Butterbrot aßen, — und noch einige andere („Die wunderlichen Nachbarskinder", Euphorion im „Faust II"), die verblasst und durch flüchtige Schilderungen Dritter schemenhaft an unserem Auge vorübergleiten, können füglich hier nicht mitgerechnet werden.

Auch in Schillers Dramen (Wallenstein I, 1; — Tell III, 1, 3; V, 2; — Jungfrau V; 3) ist das Kind weder ein treibendes Agens, noch eine wichtige Figur der Handlung, sondern — wie überall — ein Effektmittel, das nach Kolportageart ausgenützt wird. Man denke nur an jene große

und schöne Szene, in der Tell zwar gut getroffen, Schiller aber psychologisch gewaltig fehlgeschossen hat.

Calderon, Byron, Racine, Molière, Voltaire, Lessing, Kleist und Hebbel fallen fast gänzlich fort, nicht zu reden von all den anderen, die das Kind vollkommen beiseiteschoben oder sich doch nur in theoretischen Werken mit ihm beschäftigten (Rousseau, Jean Paul).

In den Dramen der Sturm- und Drangzeit gibt es zwar zahlreiche Kinderrollen, aber man begegnet keinen Kinderseelen. In ihr eigentliches Mysterium ist kein Dichter jener Literaturepoche eingedrungen. Daß für Iffland und Kotzebue das Kind gewissermaßen nur eine Art lebendiger Zwiebel darstellt, die die Tränendrüsen der Zuschauer zu reizen hat, ist zu bekannt, um es erst ausführlich beweisen zu müssen.

Wenn man endlich von den Romantikern das Märchen „Hyazinth und Rosenblütchen" von Novalis und die Erzählung „Die Heimatlosen" von Justinus Kerner gelesen hat, weiß man schon hinlänglich, wie konventionell, wie falsch, wie puppenhaft auch diese Dichtergruppe das Kind gezeichnet hat.

Die dramatische und erzählende Literatur ist arm an Kinderstudien. Alle diese Kinder sind leblos und haben nicht das mindeste zu sagen. So reich in Wirklichkeit die Kinder an originellen

Einfällen, an Tiefe, an Eigenart usw. usw. sind — wie das Leben jeden Beobachter lehrt —, auf der Bühne sind sie stets blutlose Schemen, die da hundertjährige Phrasen und dort allzu große Worte im Munde führen, die sich einmal wie automatische Hampelmännchen und das andere Mal wie Männer im Harnisch bewegen. Hier krümmt sich nicht bei Zeiten, was später ein Haken werden will.

Der Einwurf — er wurde schon bei den Griechen geltend gemacht! — daß der Grund dieser Vernachlässigung des Kindes nur in der berechtigten Besorgnis der Dichter zu suchen sei, die an das Kind keine Aufgabe zu stellen wagten, der es auf der Bühne nicht gewachsen war, ist nicht stichhaltig. Denn einmal: konnte man das Kind auf der Bühne mit keiner der Realität entsprechenden Aufgabe betrauen, so mußte man es auch vollkommen aus dem Spiele lassen und nicht zu einem billigen Effektmittel ausnützen, oder — wenn es für das Drama von treibender Wichtigkeit war — ihm die Aufgabe auch im vollen Umfange aufbürden, unbekümmert darum, ob das Werk als solches dann darstellbar gewesen wäre oder nicht. Und ferner ist der Einwurf unbegründet, weil auch die klassisch-epischen Werke es verschmähen, sich mit Kindern zu beschäftigen. Da, wo es geschieht, begegnen uns dieselben verstümmelten Wesen wie im Drama. Es sind eigentlich — einige Ausnahmen

wie Richardson, Scott, Dickens usw. zugestanden — nur die Autobiographien, die uns Beiträge zur Psychologie des Kindes geliefert haben. Wenn wir Benjamin Franklins „Selbstbiographie", den „Anton Reiser" von K. Ph. Moritz, Ernst Moritz Arndts „Erinnerungen aus dem äußeren Leben", Jung-Stillings „Lebensgeschichte", Goethes „Dichtung und Wahrheit", Rousseaus „Emile", Heines „Memoiren", — um auch einen Modernen zu nennen: Strindbergs „Beichte eines Toren" und ähnliche Werke nicht besäßen, wären wir wirklich um ein ungeheures, sehr aufschlußreiches Material über die Kindesseele ärmer; denn hier sehen wir überall das Muß des Schicksals walten, das das Kind mit seinen angeerbten Vorzügen und Lastern durch all die Verhängnisse führte, die allmählich den Mann aus dem Kinde schmiedeten, der uns etwas bedeutet.

Es ist z. B. ganz ausgeschlossen, daß jemand Strindberg verstehen könnte, der die grausame Geschichte seiner Kindheit nicht kennt. Und auch zu Heinrich Heines problematischer Natur findet man den Schlüssel in der Geschichte seiner Kindheit. „Aus den frühesten Anfängen erklären sich die spätesten Erscheinungen" sagt er einmal; einen ähnlichen Satz findet man bei Voltaire und Goethe, bei Schlegel und Arndt und wahrscheinlich bei allen den Autoren, die ernsthaft über sich selbst nachgedacht haben. Hier — und in den meisten anderen Fällen — müssen wir

also, um den Mann zu verstehen, uns Aufschluß beim Kinde holen.

Und da taucht die Frage auf, warum die klassischen Dichter, die sich doch so gern mit ihren jüngling- und mannhaften Helden identifizieren, dem Kinde in sich stets auswichen, da sie es doch so gut begriffen? Und die Antwort darauf könnte vielleicht nur gefunden werden, wenn man die wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Interessen der damaligen Zeit prüft; einer Zeit, in der man geistig hochentwickelte Kinder einfach als „Wunderkinder" abstempelte und sich damit genug sein ließ, ohne um eine psychologische oder naturwissenschaftliche Erforschung der Ursache dieser Frühreife bekümmert zu sein; einer Zeit, in der das Kind in den Lenzjahren nicht rauh ins Leben hinausgeworfen ward, um sich — wie in dem Jahrhundert des Industrialismus — in dunstigen Fabriken abzurackern und um auf eigenen Füßen zu stehen. An dem Kinde jener Zeiten war man damals weder wirtschaftlich interessiert, noch hatte man den Umfang der Kenntnisse, um es wissenschaftlich auszubeuten — und so gab es auch für die Dichtung keine würdigen Kinderkonflikte. Neben den Autobiographien waren es von alters her nur noch die Witzblätter, die altkluge, fiktive Aussprüche fürwitziger Kinder mitzuteilen wußten.

Ungleich mehr haben allezeit die Maler und Bildhauer das Kind für ihre Gemälde und Plastiken

ausgebeutet. Und wenn man alle diese Bilder, Statuen und Statuetten eingehend betrachtet, entdeckt man merkwürdigerweise, daß es selten die Farben oder die Konturen allein waren, die den Künstler reizten, das Kind zu malen oder zu meißeln; oft war es vielmehr die Stirn, die sich auffallend hoch oder krank unter einer allzu reichen Haarfülle wölbte; der Ausdruck der Augen, die merkwürdige Dinge erzählten; die Edellinien der Nase, die durch ihre Vibration auf feinbesaitete Nerven aufmerksam machte; der Zug des Mundes, der eine frühe Herbheit oder einen herrischen Stolz verriet; die Hand, die zum Kosen oder zur Arbeit geschaffen schien usw. usw. Warum, was den Malern und Bildhauern bedeutend wurde, warum blieb das für die Dichter tot? Wo die Künstler die Gewalt ihrer Pinsel und Meißel erprobten und den Dank der Mit- und Nachwelt ernteten, war keiner, der die Kraft seiner Feder erproben mochte an diesen unentwickelten, aber poetisch reizvollen Seelen.

Geringe Ausnahmen der sogenannten „Jugendliteratur", die keinerlei literarischen Wert besitzt (Horn, Hoffmann, Schmidt, Puttlitz usw.), abgerechnet, schrieb man nie über die Kinder, sondern meist für die Kinder, und da zeigte sich denn, wie man die Kinder verstand oder, besser gesagt, mißverstand. Defoe, Swift, Grimm, Musäus, Andersen, Hauff u. a. waren die vorzüglichsten

Anfeuerer der Kinderphantasie. Aber als man älter ward und das alles noch einmal las, erkannte man, daß man das Beste, was an den Märchen oder Satiren war, aus Unverständnis liegengelassen hatte, und jetzt erst begriff man den Dichter vollkommen und verstand die seltsamen Symbole zu deuten und zu werten. Also selbst das, was dem Geist der Kinder angepaßt war, genügte nicht, bzw. der Dichter verfehlte seinen Zweck, indem seine süße Speise weder ganz geschätzt noch halb verdaut werden konnte. Es war da so vieles zwischen den Zeilen zu lesen, was der Erzählung erst ihren wahren Reiz gab; aber auf diese Kunst verstand sich das Kind nicht, und es ward, genau entgegengesetzt der dichterischen Absicht, um das Beste betrogen. Die Dichter täuschten den Kindern eine Wunderwelt vor; sie entdeckten das Schlaraffenland, damit ausschließlich die Kinder sich darin tummeln sollten, aber die Dichter täuschten sich selbst, und wenn in ihrem Prachtlande auch gebratene Tauben durch die Luft flogen und an den Bäumen Lebkuchenherzen hingen, die guten und süßen Dinge flogen und wuchsen alle zu hoch, und das Kind konnte sie nicht erlangen. Wenn, um aus unzähligen Beispielen ein beliebiges herauszugreifen, Andersen erzählte, daß auf dem Schranke eine Sparbüchse aus Ton in Form eines Schweines, also ein „Geldschwein" stand, das dermaßen vollgestopft war, daß es nicht mehr klappern konnte — „und

das ist das Höchste, wozu ein Geldschwein es zu bringen vermag" — und wenn Andersen von diesem Geldschwein sagt: „es wußte gar wohl, daß es mit dem, was es im Magen hatte, den ganzen Kram hätte kaufen können, und das nennt man ein gutes Bewußtsein haben", und wenn er dieses Geldschwein auf den hohen Schrank postiert, von wo es erhaben auf all das Gesindel herabblickt, so war das eigentlich kein Märchen mehr für Kinder, sondern eine kräftige Satire auf den Kapitalisten, an der sich nur der erwachsene Proletarier erfreuen konnte. Der Dichter verstand das Publikum nicht, auf das er zu wirken beabsichtigt hatte. So stand es um die Kinderpsychologie von ehedem.

Aber im modernen Leben wurde das Kind, wo es unter dem „gesegneten" Schulzwang aufwuchs, wo sein flügger Geist sich verballhornten Systemen unterordnen mußte, wo es durch Überbürdung und Überfülle des Materials zu einem zerstreuten, nervösen und kranken Menschen gemacht wurde, von den Pädagogen und Pathologen ernster aufs Korn genommen und eingehender studiert. Und als man gar von Kinderselbstmorden zu lesen und zu hören anfing, die sich erschreckend steigerten, da offenbarte es sich den Dichtern auf einmal, daß auch das Kind eine Seele hatte, die vielleicht einer tieferen Forschung würdig war; daß auch das Kind ein Individuum war, das seine Kämpfe unverstanden mit sich

herumtrug, das ebenfalls am Leben litt und krankte.

Dostojewski hatte das am tiefsten und schmerzlichsten erkannt. Sein „Nettchen Neswanow" ist eine der erschütterndsten Erzählungen der Weltliteratur, und alle die anderen armen Kinder, denen er seinen Odem einhauchte, sind lebendige Wesen von so nachdenklicher, tiefer, sanfter und duldender, resignierter und aufopferungsfähiger Art, daß man oft glaubt, erwachsene, verständige und verzeihende Menschen vor sich zu haben, und es ist die Unschuld ihres Herzens, die Reinheit ihres Gemüts und die Art und Weise ihrer Rede, die uns immer wieder in Erinnerung ruft, daß es Kinder sind, die ihr Herz vor uns ausschütten. Das sind nicht jene puppenartigen Kinder Goethes, die in Geographie ungenügend sind, die mit ihrem Gesang Löwen bändigen; auch nicht jene Bramabasierer Shakespeares, die gern, das Schwert um die Lenden gegürtet, hinausziehen möchten, um mit unzulänglichen Kräften die Feinde totzuschlagen; aber es sind Menschen, die unseres lebendigsten Interesses und unseres tiefsten Mitgefühls sicher sind, denen oft Sonnenlicht und Brot fehlen, die aber, wie wir, ein Gehirn haben, das nach vielen Richtungen tätig ist, Kinder, die über alle Dinge nachgrübeln, die sich ihren Sinnen offenbart haben.

In seiner genialbrutalen Art hat Zola wieder neue Kindertypen, die grobklotzigen, verbrecherisch

angelegten, erotisch früh verkommenen, in satten Farben geschildert; Ibsen und Björnson haben den Kreis der Kinderindividualitäten noch mehr erweitert, und nach Wildenbruchs innigen Kindererzählungen (Kindertränen; Das edle Blut; Neid), die zu seinen bedeutendsten dichterischen Leistungen zählen, hat auch Hauptmann es versucht, das Seelenleben des Kindes bis in seine Träume hinein vor unseren Augen zu enthüllen. Wie schön läßt er es den alten Michael Kramer aussprechen, daß es das Größte sei, in seinem Kinde fortzuleben und die verborgenen Keime zur Entfaltung zu bringen. Neben diesen sind noch die Kindergestalten Otto Ludwigs, Auerbachs (Baruch Spinoza), Raabes, Spielhagens, Ebner-Eschenbachs (Gemeindekind; Vorzugsschüler), Sudermanns (Frau Sorge), Mauthners (Vom armen Franeschke), Frank Wedekinds (Frühlings Erwachen), Fritz Martis (Vorspiel des Lebens), E. Meyer-Försters (Drama eines Kindes), Sczepanskis (Spartanerjünglinge), Georg Hirschfelds, Theodor Hertzls, Rudolf Rittners u. a. m. von Bedeutung. Wie in Deutschland Hauptmann und Wildenbruch, in Frankreich Zola, der in Daudet einen bedeutenderen Vorgänger hat, und wie in Norwegen Ibsen ihre Nachfolger und Nachtreter gefunden haben, so hat sich auch an Dostojewski eine Schar Berufener (Tschechow, Ssologub (Schatten) u. a.) und Unberufener angeschlossen, die auf seinen vorgezeichneten Wegen

mit mehr oder minder großer Kunst weiterstapfen. Sie alle empfinden aber das Heilige eines Kindeslebens, in dem alle zukunftsfrohen Menschen etwas über sich selbst Hinausweisendes erblicken. Man fühlt es stärker denn je, daß das Kind der Mensch von morgen ist, der alle unsere Blütenträume zum Reifen bringen soll.

Ewald Gerhard Seeliger

Junker Schlörks tolle Liebesfahrt

Roman

Geheftet M. 10.—, in Halbleinen M. 18.—

Ewald Gerhard Seeliger

Das Winkelbergsche Herz

Roman

Geheftet M. 17.50, elegant gebunden M. 24.—

Friedrich Freksa

Praschnas Geheimnis

Kriminal-Roman

Geheftet M. 11.—, elegant gebunden M. 18.—

Karl Hans Strobl

Umsturz im Jenseits

Ein spiritistischer Roman

Geheftet M. 13.—, elegant gebunden M. 20.—

Richard Elchinger

Rosa oder die Gefahren der Schönheit

Eine empfindsame Geschichte

Geheftet M. 5.50, reizend gebunden M. 8.50.—

RÖSL & CIE., VERLAG, MÜNCHEN

RÖSL-BÜCHER

Nr. 1: Heinrich Heine, Die Harzreise. Mit 8 handkolorierten Bildern und 13 Zierstücken von Hugo Wilkens.
In Pappe M. 15.—, in Halbleder M. 35.—

Nr. 2: Charles de Coster, Ulenspiegel. Nach der ältesten Ausgabe herausgegeben von Friedr. Freksa. Mit 10 handkolorierten Bildern von L. Bock.
In Pappe M. 15.—, in Halbleder M. 35.—

Nr. 3: Wilh. Hauff, Phantasien im Bremer Ratskeller. Mit 8 handkolorierten Bildern und 14 Zierstücken von Hugo Wilkens.
In Pappe M. 15.—, in Halbleder M. 35.—

Nr. 4: Joseph Freiherr von Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts. Mit 11 Schattenbildern und zahlreichen Zierstücken von Johanna Beckmann.
In Pappe M. 15.—, in Halbleder M. 35.—

Nr. 5: Heinrich Heine, Buch der Lieder. Mit 10 hankkolorierten Bildern und zahlr. Zierstücken von Hugo Wilkens.
In Pappe M. 25.—, in Halbleder M. 42.—

Nr. 6: Adalbert von Chamisso, Peter Schlemihls wundersame Geschichte. Mit 10 handkolorierten Bildern und 12 Zierstücken von Max Schwarzer.
In Pappe M. 15.—, in Halbleder M. 35.—

Nr. 7: Jean Jacques Rousseau, Märchen. Übersetzt von L. Lorme. Mit 4 Kupfern der Zeit von Dedenne und Marillier.
In Pappe M. 18.—, in Halbleder M. 36.—

Nr. 8: Andersens Ausgewählte Märchen. Ins Deutsche übertragen von Käte Ramé. Mit 10 handkolorierten Bildern und 11 Zierstücken von Max Schwarzer.
In Pappe M. 25.—, in Halbleder M. 42.—

Weitere Bände in Vorbereitung

RÖSL & CIE., VERLAG, MÜNCHEN

PHILOSOPHISCHE REIHE

Herausgegeben von

Dr. Alfred Werner

Bisher sind erschienen:

Bd. 1: Einführung in die Philosophie. Von Dr. Alfred Werner, Danzig.

Bd. 2: Geschichte der Philosophie bis Platon. Von Prof. Dr. Ludwig Stein, Berlin.

Bd. 3: Die Philosophie Nietzsches. Von Dr. Alfred Werner, Danzig.

Bd. 4: Ibsen und Strindberg, Menschenschilderung und Weltanschauung. Von Prof. E. v. Aster, Gießen.

Bd. 5: Schopenhauers Ideenlehre. Von Prof. Dr. Waldemar Oehlke, Peking.

Bd. 6: Weltanschauung Goethes. Von Dr. Theodor Kappstein, Berlin.

Bd. 7: Praktische Philosophie. Von Dr. Alfred Werner, Danzig.

Bd. 8: Weltanschauung Schillers. Von Dr. Theodor Kappstein, Berlin.

Bd. 9: Theosophie. Wesen und Erscheinung. Von H. Tiefenbrunner.

Bd. 10: Einführung in die Philosophie Descartes. Von Prof. E. v. Aster, Gießen.

Als nächste Bände werden in rascher Folge zur Ausgabe gelangen:

Die Philosophie von Jacob Friedrich Fries. Von Dr. M. Hasselblatt, München.

Schleiermachers Weltanschauung. Von Dr. Th. Kappstein, Berlin.

Frauenbewegung und -Erziehung. Von Frau Ilse Reicke, Berlin.

Islam und Buddhismus, Von Julius Richter.

Religions-Philosophie. Von Dr. Th. Kappstein, Berlin.

Einführung in die Soziologie. Von Prof. Dr. Ludwig Stein, Berlin.

Leben und Weltanschauung in der modernen Lyrik. Von Ludwig Sternaux.

Scholastiker. Von Dr. O. Wichmann.

Shakespeares Weltanschauung. Von Dr. Th. Kappstein, Berlin.

Die Gottesvorstellungen großer Denker. Von Prof. Dr. H. Schwarz.

RÖSL & CIE., VERLAG, MÜNCHEN

WERKE VON J. E. PORITZKY

Bolko. Trauerspiel. Berlin 1893.

Geschichte der spanischen Inquisition. Prag 1895.

Abseits vom Leben. Skizzen aus der Anatomie. Berlin 1896.

Wie sollen wir Heinrich Heine verstehen? Berlin 1897.

Heilige Nacht. Drama. Berlin 1897.

Keinen Kadosch wird man sagen... Aus dem Tagebuch eines Verwaisten. Leipzig 1897. (Reclam.)

Kasimir Wirda. Roman. 1898.

Lamettrie. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1900.

Die Studentin. Roman. Berlin 1901.

Meine Hölle. Berlin 1906.

Die Glücklichen. Lustspiel. Berlin 1908.

Worte Casanovas. Mit einem Essay. Minden i. W.

Shakespeares Hexen. Ein literarhistorisches Kulturbild. Berlin 1909.

Das Herz der Nacht. Ein Buch zur Kultur der Seele. München 1910.

Kulturhistorische Charakterbilder. Stuttgart 1910.

Die Bekenntnisse des heiligen Augustin. Neu übersetzt und eingeleitet. München 1912.

Von jungen Philosophen und alten Narren. Novellen. München 1912.

Liebesgeschichten. München 1912.

Gespenstergeschichten. München 1913.

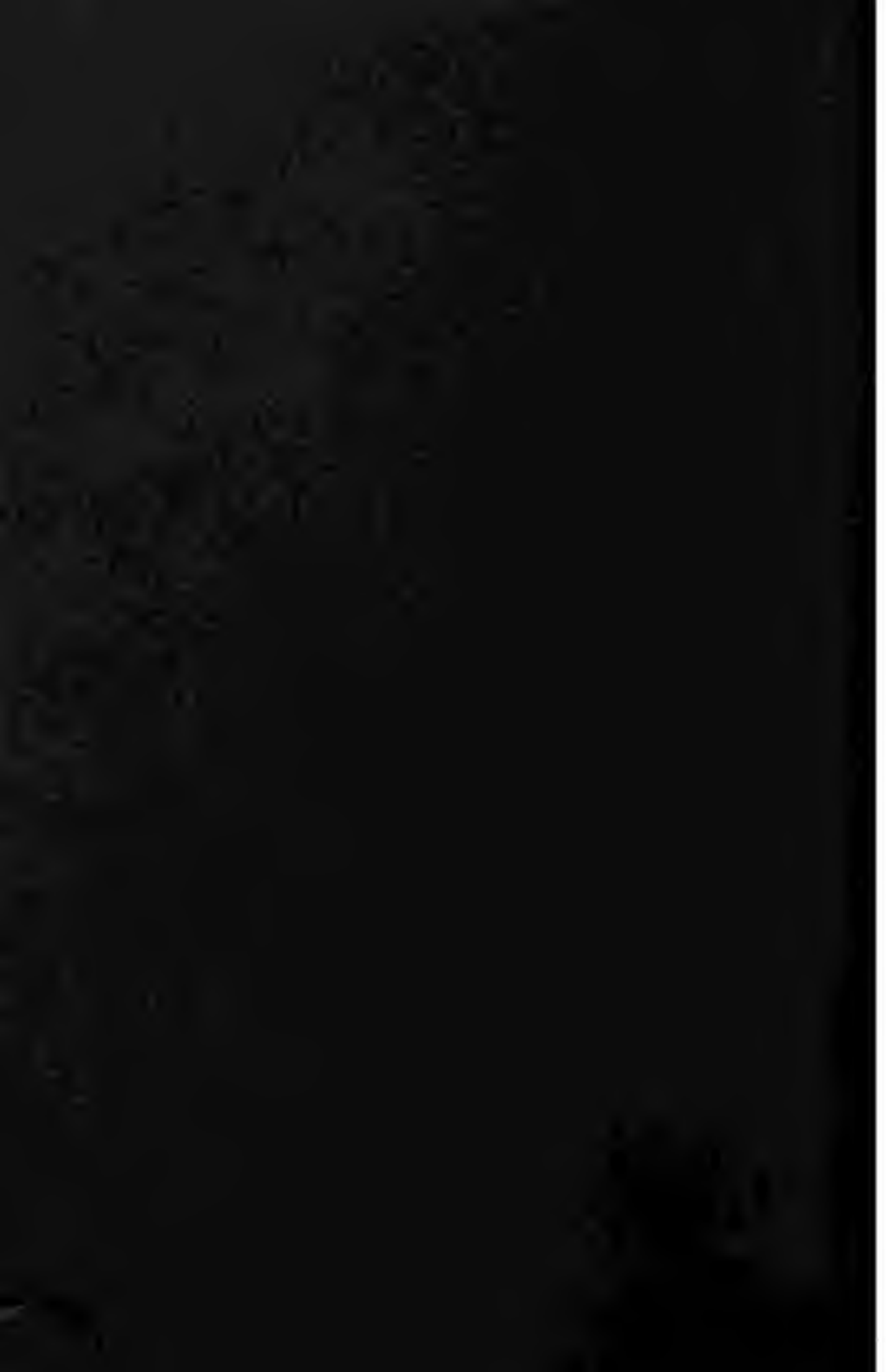
Die deutschen Volksmärchen von Joh. Aug. Musäus. Mit einer Einleitung usw. München 1912.

Märchen und Jugenderinnerungen von Ernst Moritz Arndt. Mit einer Einleitung usw. München 1913.

Musik im Bild. München 1914.

Imago mundi. Von der Liebe, vom Luxus und von andern Leidenschaften. München 1917.

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig



Princeton University Library
32101 061005110

Digitized by Google